



<b>Fiche technique</b>	1
<b>Réalisatrice</b> Une cinéaste trop modeste?	2
<b>Genèse</b> Un projet ancien	3
<b>Avant-séance</b> Voir <i>La Leçon de piano</i> après #MeToo	4
<b>Découpage narratif</b>	5
<b>Récit</b> De l'ombre à la lumière	6
<b>Mise en scène</b> Brouiller les pistes	8
<b>Séquence</b> Faux-semblants	12
<b>Casting</b> Jouer avec les acteurs	14
<b>Motif</b> Le piano	15
<b>Thème</b> Jane Campion, portraitiste	17
<b>Document</b> Un piano qui résonne	19

#### ● Rédactrice du dossier

Mélanie Boissonneau est enseignante-chercheuse en cinéma et audiovisuel. Elle s'intéresse particulièrement aux questions de genre et de représentations des corps et intervient régulièrement dans les classes et lors de formations professionnelles sur ces sujets (Forum des images, *Lycéens et apprentis au cinéma*, universités, CNC). Elle a publié *Pin-up au temps du pré-Code (1930-1934)* (LettMotif, 2019) et *Héroïnes!* (coécrit avec Laurent Jullier, Larousse, 2020).

#### ● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

# Fiche technique



## ● Générique

### LA LEÇON DE PIANO

Nouvelle-Zélande, Australie, France | 1993 | 2h

#### Scénario et réalisation

Jane Campion

#### Directeur de la photographie

Stuart Dryburgh

#### Musique

Michael Nyman

#### Direction artistique

Gregory Keen

#### Décors

Andrew McAlpine

#### Costumes

Janet Patterson

#### Montage

Veronika Jenet

#### Producteurs

Jan Chapman, Alain Depardieu

(producteur exécutif),

Mark Turnbull (producteur associé)

#### Production

New South Wales Film

& Television Office,

Jan Chapman Productions,

Ciby 2000, Australian Film

Commission

#### Distribution (France)

Bac Films

#### Format

1.85:1, couleur, 35 mm

#### Sortie

19 mai 1993 (France)

5 août 1993 (Australie)

11 février 1994 (États-Unis)

#### Interprétation

Holly Hunter

Ada McGrath

Harvey Keitel

George Baines

Sam Neill

Alisdair Stewart

Anna Paquin

Flora McGrath

Kerry Walker

Aunt Morag

Genevieve Lemon

Nessie

## ● Synopsis

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, Ada, une jeune femme muette, et sa fille Flora quittent leur Écosse natale pour la Nouvelle-Zélande, où Ada doit épouser un homme choisi par son père. Stewart, le futur mari, et Baines, un homme proche de la communauté maorie, les récupèrent sur la plage où elles ont passé la nuit. Stewart décide d'abandonner l'encombrant piano de sa femme auquel celle-ci est pourtant profondément attachée. Baines propose donc à Stewart de le racheter, avant de passer un autre marché avec Ada : elle récupérera son piano touche par touche, en échange de ses visites et de l'assouvissement de ses fantasmes. Une étrange relation entre les trois personnages se met alors en place, rythmée par les leçons de piano durant lesquelles Baines se montre de plus en plus entreprenant. Stewart, de son côté, peine à comprendre son épouse muette et cherche conseil parmi les femmes de la communauté des colons.

Le caractère malsain du troc qu'il a lui-même proposé pousse Baines à rendre le piano à sa propriétaire légitime. C'est alors qu'Ada, lors d'une ultime visite, exprime son désir à Baines. Ils deviennent amants, épiés par Stewart. Pour empêcher ces rencontres érotiques, Stewart cloître Ada et Flora dans sa maison. Pourtant, Ada essaie de contacter Baines, par l'intermédiaire d'un message d'amour gravé sur une touche du piano. Flora, chargée de faire parvenir l'objet à Baines, prévient Stewart de la trahison de sa mère. Fou de rage, ce dernier mutile Ada en lui coupant un doigt, avant de réaliser qu'il ne peut s'opposer à la volonté de son épouse. Stewart accepte donc de laisser partir Ada et son amant. Le voyage du retour est le lieu d'un ultime choix pour Ada : celui de la vie, plutôt que la mort, attachée à son piano qui coule au fond de l'eau.

# Réalisatrice

## Une cinéaste trop modeste ?

Jane Campion est née à Wellington, en Nouvelle-Zélande, en 1954. Après des études d'anthropologie, elle débute une carrière artistique en s'essayant à la peinture et au théâtre, et commence à réaliser des courts métrages au début des années 1980. Son premier film, *An Exercise in Discipline — Peel*, réalisé en 1982, remporte la Palme d'or du meilleur court métrage au Festival de Cannes. Jane Campion entretient avec la France et avec le Festival de Cannes des rapports particuliers. C'est en effet grâce à Pierre Rissient (cinéaste cinéphile et «tête chercheuse» pour les festivals internationaux) qu'elle réussit ce que peu de cinéastes australiens ou néo-zélandais ont effectué jusque-là, le pari de l'exportation [Encadré : «Le cinéma en Nouvelle-Zélande»]. À Cannes, elle recevra donc une deuxième Palme d'or en 1993 pour *La Leçon de piano*, et présidera le jury de la 67<sup>e</sup> édition du festival en 2014. Si une dizaine de femmes ont également eu cet honneur, Jane Campion n'est que la deuxième réalisatrice à occuper cette place (la première, Liv Ullmann, étant surtout célèbre pour son travail d'actrice) !

### ● Une cinéaste à la frontière

Les films et la carrière de Jane Campion sont très difficiles à catégoriser, tant la cinéaste oscille toujours, aussi bien dans l'esthétique que de ses films que dans leur réception, entre plusieurs positions. Tout en adoptant une narration relativement classique, elle distille en effet dans ses films des touches plus expérimentales. Dana Polan exprime elle aussi cet aspect insaisissable de l'œuvre de la réalisatrice<sup>1</sup>, en insistant par exemple sur le contraste entre le sujet réaliste de *Sweetie* (l'histoire de deux sœurs vivant en banlieue) et le traitement plastique du sujet (avec de nombreux décadres, des choix de mise en scène lui valant une comparaison récurrente à David Lynch). La dimension expérimentale des films est toutefois contrebalancée par leurs succès en salle.

Ainsi, Jane Campion fait le pont entre un cinéma très plastique, très stylisé, et une œuvre grand public, riche de thématiques universelles (l'amour, la croyance, le bonheur, la sororité...). Le personnage féminin comme médiateur du regard fait toutefois la spécificité et la cohérence de l'œuvre, au-delà des changements d'époques et de lieux (de l'Angleterre de John Keats dans *Bright Star* au New York de 2003 dans *In the Cut*, en passant par le désert australien de *Holy Smoke*), des choix esthétiques (cadres/décadres stylisés des premiers films ou classicisme de surface de *La Leçon de piano*) ou des formats (courts ou longs métrages, série télévisée avec *Top of the Lake*).

### ● Une palmée terrienne

La carrière de Jane Campion est en elle-même remarquable, et atypique. Elle est en effet encore à ce jour la seule femme à avoir reçu une Palme d'or, qu'elle dut partager avec le réalisateur Chen Kaige pour *Adieu ma concubine*. Loin de se laisser griser par le succès et les prix, Jane Campion refuse les offres hollywoodiennes, et s'autorise à prendre son temps entre deux films, pour élever sa fille (qu'elle emmène sur tous les plateaux, avant de se consacrer à son éducation entre *In the Cut* [2003] et *Bright Star* [2009]) ou pour chercher l'inspiration.

Cette attitude très «terrienne» et modeste de la réalisatrice la prive sans doute du label «cinéaste culte», souvent fruit d'une savante co-construction entre la critique et les réalisateurs. Lorsqu'un réalisateur joue sur un trait de son caractère, en renforçant ses côtés psychotiques, ou antipathiques, il participe à la perpétuation du mythe du génie fou



Collection Christopher © Pathé Renn Productions / Screen Australia

(d'Orson Welles à Lars von Trier). Le pragmatisme et la modestie de Jane Campion ne la rangent pas du côté des génies. Ainsi, lorsqu'elle remporte cette fameuse Palme, elle est enceinte de plus de huit mois, et bien que ravie d'être à Cannes, elle exprime surtout son bonheur de devenir mère pour la première fois : «Je suis très préoccupée par ma maternité — c'est un moment tellement important dans ma vie», répond-elle malicieusement à un journaliste qui lui demande ce qu'elle va bien pouvoir faire après son prix.

### ● Esprit de famille

De plus, un autre élément l'éloigne des considérations auteuristes : son héritage familial théâtral, avec un père directeur de théâtre et une mère actrice, a profondément influencé sa conception du travail. D'une part, la cinéaste ne cesse de décrire ses films comme le fruit d'une conception artisanale, qui la pousse à chercher, à s'entraîner, à répéter. D'autre part, elle privilégie l'esprit de groupe. Loin des planches de théâtre de son enfance, la cinéaste a su créer autour d'elle une véritable troupe, avec la costumière Janet Patterson, la productrice Jan Chapman, le scénariste Gerard Lee et de nombreuses actrices récurrentes, notamment Geneviève Lemon, depuis *Sweetie* [Casting], Holly Hunter ou Nicole Kidman.

1 Dana Polan, *Jane Campion*, London, BFI Publishing, 2001, p. 12.

# Genèse

## Un projet ancien

Après ses études de cinéma, Jane Campion a l'idée de deux films de fiction. Le premier, *Ebb*, penche du côté de la science-fiction et du fantastique et ne verra jamais le jour. Le second est une histoire d'amour se déroulant dans les paysages néo-zélandais de son enfance : ce sera *La Leçon de piano*. Se définissant comme une « pakeha de Nouvelle-Zélande », c'est-à-dire comme Néo-Zélandaise d'origine européenne ou anglo-saxonne, Jane Campion souhaitait également explorer son héritage culturel et interroger ses ancêtres colons, débarqués sur les plages, comme Ada, Stewart et Baines. Les bases du film sont ainsi posées dès 1984, avant même que la cinéaste tourne ses premiers longs métrages. Dès le départ, le projet est ambitieux et doit mettre en scène aussi bien le triangle amoureux qu'un décor naturel grandiose, à la fois écrin du récit et personnage à part entière. Cette envie d'un film épique est alors freinée par sa trop jeune expérience en tant que metteuse en scène et par un manque de budget qui ne lui permettrait pas de rendre justice à ces paysages somptueux. Le scénario est donc mis de côté.

Mais la rencontre avec Pierre Rissient et la projection triomphale de ses courts métrages au Festival de Cannes [Réalisatrice] vont lui permettre de se rendre compte qu'un public, en dehors de l'Australie, est « prêt à entendre sa voix, sans avoir à l'altérer ». Après les longs métrages *Two Friends*, *Sweetie* et *Un ange à ma table*, Jane Campion, épaulée par sa productrice Jan Chapman et le scénariste Billy MacKinnon, reprend donc son histoire d'amour rythmée par des leçons de piano, en approfondissant la psychologie des personnages, et en en modifiant la fin, qu'elle juge alors « trop traditionnelle ».

# « C'est lui qui m'a donné ma chance, qui a rendu ma carrière possible »

Jane Campion à propos de Pierre Rissient



Collection Christophel © CIBY 2000 / Jan Chapman Productions

### ● Introduire la nuance ?

Dans la première version de *La Leçon de piano*, l'histoire devait se résoudre dans la violence, par l'assassinat de Stewart par Baines. Sans adoucir complètement son propos, la version finale du scénario apporte nuance et profondeur à tous les personnages. Ainsi, Stewart n'est plus seulement le mari brutal qui cherche à enfermer sa femme, il devient aussi un objet sexuel pour Ada, tout autant qu'un homme amoureux et frustré. En rendant Stewart plus vulnérable, les rapports entre les personnages se complexifient et participent à l'élaboration d'un film ambigu, autorisant de multiples lectures.

Ce nouveau scénario en main, Jan Chapman et Jane Campion se mettent en quête de financements, qu'elles trouvent finalement en France (via Ciby 2000) et en Australie (New South Wales Film & Television Office, Jan Chapman Productions, Australian Film Commission).

L'ambition esthétique du film et sa coproduction internationale nécessitent dès lors un casting international à la hauteur de l'enjeu [Casting].

### ● Le film de la révélation critique et publique

Lorsque le film est présenté à Cannes en 1993, la critique s'enflamme et l'encense unanimement : « Embrasse la perfection à pleine bouche... tout est supérieur à ce que les mots peuvent dire » (*Le Nouvel Observateur*, 20/05/1993), « un vrai chef-d'œuvre... le contraire d'une histoire à l'eau de rose... réinvente un langage cinématographique, à la fois traditionnel et neuf... » (*Le Nouvel Observateur*, 13/05/1993), « parfaite unanimité, sentiment d'être en présence d'une œuvre majeure, totalement réussie, magistrale... dans la veine romantique des *Hauts de Hurlevent* » (*Le Journal du dimanche*, 16/05/1993).

*La Leçon de piano* est alors le film le plus enthousiasmant d'une jeune réalisatrice peu connue, mais déjà remarquée à Cannes. Il devient vite un phénomène, cumulant les prix exceptionnels (première et unique Palme d'or à ce jour pour une femme et pour un film néo-zélandais) et succès public avec presque 3 millions d'entrées en France et plus de 40 millions de dollars au box-office américain.

### ● La rançon du succès

Il est intéressant de constater que la réception critique va évoluer : une fois le film devenu un véritable succès populaire, raflant 3 Oscars (pour 8 nominations) et le César du Meilleur film étranger en 1994, il tombe en soudaine disgrâce pour une grande partie des critiques fran-

çais. Ainsi, on a pu lire, à propos de *Portrait de femme*, qu'il raconte « une histoire infiniment plus subtile que *La Leçon de piano* » (*Le Monde*, 19/12/1996) et que Jane Campion « fut la réalisatrice remarquable de *Sweetie* et d'*Un ange à ma table*, puis la réalisatrice remarquable de *La Leçon de piano* » (*Libération*, 18/12/1996).

## Avant-séance Voir *La Leçon de piano* après #MeToo

*La Leçon de piano* n'est pas un film « facile », car il ne dit pas tout, et laisse la place à des interprétations parfois contradictoires. Surtout, il résonne différemment en chaque spectateur, en fonction de l'époque, du contexte, ou même du moment de sa vie où on le voit ou le revoit. Plus que d'autres œuvres, parce qu'il parle de l'intime et qu'il prend le parti de l'ambiguïté, *La Leçon de piano* connaît, depuis 1993, une réception en perpétuelle évolution.

En plus de ses qualités esthétiques, la critique et le public ont majoritairement vu dans le film le portrait d'une femme forte, qui se réapproprie son corps et son désir. Certains journalistes le qualifient même de féministe, construisant une héroïne « libre », qui « survit », « hors de tout rapport de domination » (Françoise Audé, *Positif*, mai 1993).

Nulle part, en France, on ne trouve trace d'une réception négative, qui proposerait une autre interprétation que celle d'un récit épique porté par une héroïne dont les élans passionnés en font l'héritière de Kathy dans les *Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë. Seul un journaliste de *L'Humanité* prévient, au détour d'un article dithyrambique après la projection cannoise, que le film « fera sortir de ses gonds le spectateur le plus placide ».

Mais c'est bien outre-Atlantique, du côté des médias féministes, que l'on voit poindre d'autres lectures du film. bell hooks (les minuscules respectent la volonté de l'auteurice), intellectuelle afroféministe, interprète dès 1994 (dans *Z Magazine*) le film comme raciste et sexiste, érotisant la domination masculine. La même année, le magazine féministe *On the Issues* publie deux articles répondant (de façon contradictoire) à la question « *La Leçon de piano* est-il un film féministe ? ». Il faudra attendre plus de 30 ans pour que ces questionnements émergent en France, toujours en dehors de la critique cinématographique traditionnelle. Citons notamment, en 2015, Julie G. (pour le site *Le cinéma est politique*), qui s'inscrit dans la continuité de hooks, avec son article intitulé « *La Leçon de piano* : Comment tomber amoureuse de son agresseur sexuel ». Plus récemment encore, fin 2020, Louise Martos, pour le webzine du Celsa, explique la façon dont l'évolution de la société a influencé sa perception du film.

Aujourd'hui, dans le contexte post #MeToo qui encourage la prise de parole des victimes d'agressions sexuelles, dénonce la culture du viol et pose explicitement la question du consentement, *La Leçon de piano* peut susciter des débats, et même du rejet. L'expérience des projections en salle montre que l'absence d'explication des comportements de son héroïne et la liberté interprétative qui en découle perturbent de plus en plus les spectateurs, déstabilisés par l'ambiguïté du film. Bien plus que le désir féminin, c'est le chantage sexuel exercé par les deux personnages masculins qui provoque le plus de réactions, quel que soit l'âge des spectateurs ! Dans le contexte d'un visionnage scolaire, il paraît certain que le film suscitera de vifs débats, qui résonneront avec l'évolution de la société et les problématiques des lycéens. Ces échanges pourront être considérés comme l'expression de notre droit, et de notre pouvoir, en tant que spectateurs, d'interpréter et de vivre les films différemment. Ces interprétations vives et conflictuelles sont également la marque d'un film qui laisse de la place au spectateur, et à son intelligence !



« Revoir mes films, c'est comme déterrer des os enfouis. [...] Je me suis dit, mon Dieu, voici un film raconté d'un point de vue féminin et c'est encore si rare de nos jours »

Jane Campion

### ● Filmer le désir féminin

Bien avant la popularisation du terme « *female gaze* », ce « regard qui nous fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran », par le récent ouvrage d'Iris Brey (*Le Regard féminin, une révolution à l'écran*, L'Olivier, 2020), les cinéastes (souvent des femmes, mais pas seulement) se sont interrogés sur les moyens de montrer et de faire ressentir aux spectateurs le désir féminin. En 2000, Marie Mandy (dans le documentaire *Filmer le désir, voyage à travers le cinéma des femmes*) explorait la représentation du désir féminin au cinéma en rencontrant des femmes cinéastes du monde entier, de Jane Campion à Sally Potter en passant par Agnès Varda. Bien que très différentes, ces réalisatrices relèvent unanimement une vision médiatique du corps et de la sexualité féminine modelés par un désir essentiellement masculin. La plupart, qu'elles se définissent ou non comme féministes, décrivent leur travail de cinéaste comme un moyen de bouleverser ces normes dominantes. Agnès Varda propose ainsi de montrer les corps en entier, plutôt que morcelés, tandis que Catherine Breillat veut filmer le corps des hommes comme des objets de désir et inventer « l'homme fatal ». La réalisatrice indienne Deepah Mehta s'impose quant à elle une éthique dès le tournage, en n'exploitant pas le corps des comédiens. Filmer le désir féminin est donc souvent un acte politique. Même (surtout ?) dans l'industrie du X, où des femmes (Erika Lust, Ovidie, Olympe de G., Annie Sprinkle, Candida Royalle...) militent pour une pornographie féministe, qui passe par une mise en valeur du désir et du plaisir des femmes et des minorités sexuelles.

# Découpage narratif

- 1 LE DÉPART**  
00:00:00 – 00:04:36  
Ada se présente. Elle évoque son futur mariage en Nouvelle-Zélande (arrangé par son père), sa fille Flora, qui va partager son voyage. Sa voix intérieure n'est audible que d'elle et des spectateurs. Muette, c'est avec l'aide de son piano qu'elle peut se faire « entendre » des autres.
- 2 RENCONTRES**  
00:04:36 – 00:17:02  
Ada et sa fille débarquent sur une plage. Elles font connaissance avec un environnement hostile et passent la nuit seules, avec leurs bagages et le piano. Stewart (le futur mari) et Baines traversent la forêt avec un groupe de Maoris pour venir récupérer Ada, sa fille et leurs affaires. Stewart, qui organise le convoi, décide d'abandonner le piano sur la plage, le jugeant trop lourd. À regret, Ada et Flora laissent l'instrument et entament un périple boueux vers la maison de Stewart.
- 3 LE MARIAGE**  
00:17:02 – 00:21:07  
À défaut d'une cérémonie, les colons organisent une photographie de mariage. Sous le déluge, Ada et Stewart prennent la pose, pendant que Flora raconte à l'une des deux « tantes » (ainsi que tout le monde les surnomme) l'histoire de la mort de son père et la raison du mutisme de sa mère. Aussitôt la photographie terminée, Ada se débarrasse sans ménagement de sa robe, en rêvant à son piano, resté seul sur la plage.
- 4 LE PIANO**  
00:21:07 – 00:30:33  
Profitant de l'absence de Stewart, Ada et Flora se rendent à la cabane de Baines pour qu'il les mène au piano. Il finit par accepter. Sous le soleil, et durant toute la journée, Ada joue du piano pendant que sa fille danse et s'amuse sur la plage, sous le regard de Baines. De retour dans la maison de Stewart, Ada pianote sur une table sur laquelle elle a gravé un clavier. Stewart manifeste son inquiétude à propos du comportement de sa femme auprès des tantes, Nessie et Morag.
- 5 UN TROC ET UNE PROPOSITION**  
00:30:33 – 00:40:49  
Baines propose à Stewart de troquer ses terres contre le piano et les leçons d'Ada, ce qui rend cette dernière furieuse. Baines fait transporter le piano chez lui et le fait accorder. Lorsque Ada se rend chez lui, il lui explique qu'il ne veut pas apprendre mais seulement écouter. Flora attend sa mère dehors pendant qu'elle joue pour Baines, jusqu'à ce qu'il tente de l'embrasser, ce qu'elle refuse. Baines propose alors un autre marché à Ada pour récupérer le piano : chaque visite lui permettra de gagner une touche blanche de l'instrument. Ada négocie et obtient une touche noire par visite.
- 6 LES LEÇONS : LE DÉSIR DE GEORGE**  
00:40:49 – 01:04:35  
Les colons préparent une pièce de théâtre, pendant que les visites d'Ada se poursuivent. Flora est toujours maintenue à l'écart, à l'extérieur de la cabane, alors que Baines se fait de plus en plus entreprenant. Le soir de la pièce de théâtre, adaptée de *Barbe-Bleue*, toute la communauté se retrouve. Pendant que les enfants jouent sur scène, Ada repousse Baines qui veut s'asseoir à ses côtés. La représentation est interrompue par un groupe de Maoris qui, pensant que l'actrice est réellement agressée, volent à son secours. Durant la leçon de piano suivante, Baines se dénude et demande à Ada, contre 10 touches, de s'allonger nue à côté de lui. Flora regarde par un trou de la cabane et surprend sa mère et Baines.
- 7 FIN DES LEÇONS : LE DÉSIR D'ADA**  
01:04:35 – 01:21:23  
Baines rend le piano à Ada, refusant de continuer un arrangement qui le rend détestable et fait d'elle une prostituée. Il lui explique vouloir, au contraire, son attention. Chez Stewart, le piano ne comble pas Ada, qui retourne chez Baines en interdisant à sa fille de la suivre. Baines lui dévoile ses sentiments et sa souffrance. Ada réagit en le frappant puis en l'embrassant. Ada et Baines deviennent amants, pendant que Stewart les observe en cachette.
- 8 ENFERMÉE ET PUNIE**  
01:21:23 – 01:43:58  
Le lendemain, Stewart suit Ada et lui interdit de retrouver Baines. L'irruption de Flora empêche Stewart de violer Ada. Stewart les enferme toutes les deux dans sa maison, en obstruant toutes les issues à l'aide de planches. Une visite des tantes informe Ada, toujours cloîtrée, que Baines prévoit de partir. Un matin, Stewart décide de libérer Ada, à condition qu'elle ne voie pas Baines. Dès qu'il est parti, elle grave un message sur une touche du piano et charge sa fille de l'apporter à son amant. Flora décide de prévenir Stewart. Fou de rage et muni d'une hache, ce dernier se précipite chez lui et coupe un doigt à Ada. Flora est à nouveau envoyée chez Baines, avec le doigt coupé de sa mère en guise d'avertissement. Stewart profite du malaise de sa femme pour essayer d'abuser d'elle.
- 9 LES DÉCISIONS**  
01:43:58 – 01:54:32  
Stewart se rend chez Baines et, tout en le menaçant avec son fusil, lui explique qu'il a entendu la voix d'Ada dans sa tête et qu'il décide de les laisser partir. Ada, pâle et affaiblie, reprend le bateau avec Baines, sa fille et le piano. Elle souhaite que l'instrument soit jeté à la mer et s'y attache pour qu'il l'entraîne au fond de l'eau. Mais elle choisit de vivre, et remonte à la surface.
- 10 ÉPILOGUE : « IL Y A UN SILENCE »**  
01:54:32 – 01:57:00  
Ada vit en ville, à Nelson, avec Flora et Baines, qui lui a fabriqué un doigt en métal pour qu'elle puisse jouer et enseigner. Elle s'entraîne aussi à parler, encouragée par Baines, sans toutefois oublier son piano, au fond de l'océan.



## Récit

### De l'ombre à la lumière

L'histoire de *La Leçon de piano* est avant tout celle d'Ada, une jeune femme frêle et muette dont on va suivre l'évolution intime dans un environnement a priori hostile, qu'il s'agisse de la nature ou des hommes qui l'entourent. Le récit, d'apparence romanesque, et dont Jane Campion a largement commenté la parenté avec *Les Hauts de Hurlevent*, est aussi empreint d'une grande modernité.

#### ● Narratrice(s)

Pour raconter cette histoire, Jane Campion choisit, comme elle l'a déjà fait pour *Sweetie* et *Un ange à ma table*, de faire de son héroïne la narratrice. C'est donc Ada qui va servir de guide au spectateur, et ce dès le premier plan qui embrasse son point de vue, que l'on épouse en voyant le monde à travers ses doigts, puis en entendant sa voix intérieure en voix *off*. Enfin, dès que cette dernière se tait, elle est remplacée par le son du piano qui exprime ses émotions, déjà brimées par l'apparition d'une femme pendant qu'elle joue.

Ce récit à la première personne endossé par Ada est en quelque sorte doublé par celui de sa fille Flora, qui lui permet de porter sa voix au reste du monde en traduisant ses demandes, parfois avec la malice d'une enfant de 9 ans.

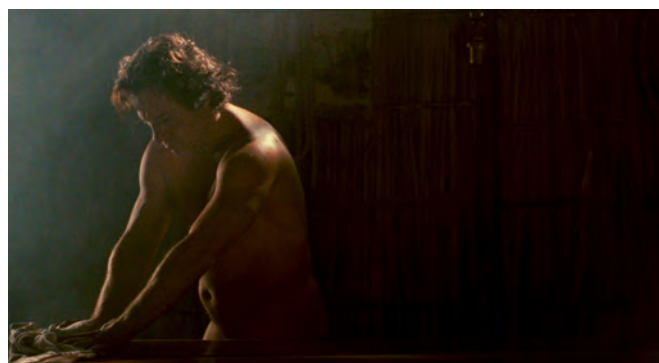
Les deux femmes sont également les héroïnes d'un récit dans le récit, lié à l'idée omniprésente du conte. Lorsque Flora raconte à Morag l'histoire de son père [séq. 3], elle se réapproprie, grâce à la structure du conte, sa propre histoire. Dans ce récit de vie, à propos duquel le spectateur n'a aucune certitude, Flora s'invente une mère cantatrice et un père chef d'orchestre foudroyé, qu'elle dépeint avec la virtuosité d'une conteuse, au point que ses mots se matérialisent sous la forme d'un plan en animation, inspiré de l'esthétique des livres illustrés [Séquence].

Cet amour de la fiction est transmis par les personnages de Jane Campion depuis ses premiers courts métrages (c'est même le sujet principal de *Passionless Moments*). Dans *La Leçon de piano*, cet amour n'est pas qu'un exercice de style, mais contribue à enrichir le film, à multiplier les pistes de lecture en entremêlant les récits. On comprend a posteriori

que la représentation théâtrale de *Barbe-Bleue* [séq. 6], à laquelle assistent tous les protagonistes du film est un avertissement. Elle annonce la mutilation d'Ada par son mari, qui lui coupera le doigt à la hache, comme Barbe-Bleue tranche la main d'une de ses femmes. Comme dans cette scène, les Maoris participeront à sauver Ada de son agresseur, en l'accompagnant dans le périple de son retour [séq. 9].

#### ● Un récit sensuel

Porté par un personnage féminin, le récit est d'autant plus moderne qu'il est sensuel, comme tous les films de Jane Campion. Ce que l'on voit en premier, dans *La Leçon de piano*, ce sont bien les doigts d'Ada, qui lui permettent, à plusieurs égards, d'exister. Ils lui servent de langage, quand ils signent et jouent, même virtuellement, sur la table de la cuisine qui remplace provisoirement le piano manquant [séq. 4]. Ils lui permettent de signifier son désir, ou de freiner celui de Baines, lorsqu'elle entame un morceau virevoltant pour couper court à son élan [séq. 6]. Et devenue elle-même un sujet désirant, c'est par ses mains, caressant la poitrine de Baines et les fesses de Stewart, qu'elle le communiquera [séq. 8]. En écho à ce langage du corps répond celui de Baines, qui transpose son désir sur les objets représentant celle qui le consume : la robe, dont il respire l'odeur, et le piano, qu'il effleure langoureusement en l'absence d'Ada [séq. 6]. Le toucher se fait ainsi outil de subversion : lorsque Ada caresse Stewart tout en l'obligeant à la passivité, elle le transforme en objet de son désir.







### ● À la marge

Ada, Flora, Baines : ces trois personnages sont unis par leur appartenance à la marge, ou plutôt à un entre-deux mondes. Ada est à la fois une femme de la bourgeoisie écossaise et une personnalité hors-norme, par son mutisme (que l'on devine partiellement volontaire : elle a choisi, dans une certaine mesure, de se taire) et son statut mystérieux de mère célibataire veuve (l'idée que Flora soit issue d'un adulte est effleurée). Flora occupe elle aussi une place instable, entre le monde de l'enfance et celui des adultes, en étant la voix de sa mère avec qui elle entretient une relation fusionnelle. Elle est par ailleurs prise entre l'univers patriarcal symbolisé par Stewart et celui de sa mère, fait de poésie et de passion. Le traumatisme de la mutilation de sa mère par Stewart, après qu'elle a décidé de lui apporter la déclaration d'amour confiée par sa mère pour Baines [séq. 8], la replacera dans le monde de l'enfance. Réconfortée par Hira (la femme maorie qui chante sur la plage pour accompagner le retour d'Ada), elle redevient une petite fille et peut laver ses ailes d'ange, auparavant tachées du sang de sa mère blessée [séq. 9]. Baines, enfin, est le personnage qui fait le lien entre la société des Maoris et celle des colons, comme le montrent à la fois son visage orné d'un tatouage traditionnel maori inachevé et son mode de vie dans le bush, à la lisière de deux mondes dont il parle couramment les deux langues.

La fin du film nous invite à penser la réconciliation de ces personnages « marginaux » avec leur société d'origine, grâce à plusieurs écarts, socialement acceptables, visibles dans l'avant-dernière scène du film. Ainsi, Flora a naturellement repris sa place d'enfant, retrouvant le plaisir du jeu (on la voit faire la roue dans le jardin), en même temps que des habits clairs qui la distinguent enfin de sa mère. Ada, tout en étant insérée dans la ville grâce à son travail de professeur de piano, est aussi considérée comme une *freak* [Encadré], pour son plus grand plaisir. Quant à Baines, son rapport au corps et au plaisir le range toujours en marge des codes de son époque : marqué par son tatouage, il n'hésite pas à exprimer son désir pour Ada par de fougueux baisers, encouragé par le sourire de sa compagne. Enfin, la toute dernière image du film ne montre pas ce bonheur conjugal inattendu, mais le piano englouti, au-dessus duquel flotte Ada, reliée à l'instrument par une corde. Ce plan final, pour reprendre l'hypothèse de Sue Gillett<sup>1</sup>, vient contrebalancer le happy-end qui précède. Le film propose ainsi de composer avec la marge, de se tenir en équilibre entre deux mondes (la vie/la mort, la passion/le quotidien, les colons/les Maoris).

### ● Fausse symétrie

Faisant dialoguer le fond et la forme jusque dans le récit, le film est, comme le clavier d'un piano, faussement symétrique. Au long voyage aller (de l'Écosse vers la

Nouvelle-Zélande) qui ouvre le film répond celui d'un retour plus court vers la ville néo-zélandaise de Nelson. Mais ces deux moments qui encadrent le récit et sont portés par la voix *off* d'Ada ne forment pas une boucle, mais plutôt un miroir déformant, où les personnages du début sont profondément transformés. Au mariage arrangé, conforme aux usages de l'époque, fait écho une union choisie avec Baines, définie non pas par un contrat de mariage, mais par les gestes d'attention mutuelle que se prodiguent les deux amants (fabrication d'une prothèse, baisers, tendresse...). La passivité et la rigidité d'Ada lors de son premier voyage sont déjouées lors du trajet final. Au lieu de se laisser porter par les Maoris et de subir les éléments (le vent, la mer, la pluie), Ada, à la fin du film, caresse la surface de l'eau et profite du soleil sur sa peau, qui semble réchauffer les corps pour la première fois. Sa passivité initiale est compensée par la puissance de sa volonté sur le chemin du retour, qui lui permet de choisir de mourir, puis de vivre. Enfin, reflétant l'optimisme de Jane Campion, l'ouverture terne et grise, montrant une vie de famille en Écosse marquée par le deuil (tout y est noir, du poney aux vêtements de tous les personnages), constitue le négatif (dans le sens photographique du terme) de la séquence à Nelson, où le soleil vient enfin éclairer les corps et les esprits, et où la robe noire d'Ada a été remplacée par une robe fleurie. De l'ombre à la lumière.



### ● Freaks ?

Dans l'épilogue de *La Leçon de piano*, Ada explique se sentir, pour son plus grand plaisir, considérée comme une *freak*. Au cinéma, *Freaks* renvoie immédiatement au film de Tod Browning sorti en 1932, mettant en scène de véritables phénomènes, professionnels des célèbres *freak shows* américains. Si leur origine remonte à la Renaissance et aux grandes foires marchandes européennes, c'est bien au XIX<sup>e</sup> siècle (époque de *La Leçon de piano*) que ces exhibitions de « curiosités humaines » vont s'institutionnaliser. Le choix de ce mot, dans le contexte du film de Jane Campion, n'est pas anodin, parce qu'il renvoie certes à ces spectacles à la mode à l'époque victorienne, mais aussi parce qu'on peut relier le personnage d'Ada à une acception plus moderne du terme. En effet, celui-ci évolue avec le temps et désigne dans l'Amérique des années 1960 un marginal ou un drogué, avant de devenir un élément subversif revendiqué grâce à sa reprise par les artistes contestataires de l'époque. Citons par exemple *Freak Out!*, l'album au ton satirique du groupe de Frank Zappa (*The Mothers of Invention*) sorti en 1966, ou la pochette de l'album *Diamond Dogs*, où David Bowie est représenté en homme-chien. Autant que son doigt manquant et son mutisme, c'est donc aussi bien le caractère rebelle d'Ada qui en fait une *freak*.

1 « Lips and fingers: Jane Campion's *The Piano* », *Screen*, vol. 36, issue 1, 1995.



## Mise en scène Brouiller les pistes

Le cinéma de Jane Campion, depuis ses premiers courts métrages, est à la fois cohérent et surprenant. Cohérent parce que l'on y retrouve des problématiques communes, des héroïnes qui pourraient souvent être sœurs, le tout porté par une poésie visuelle sans égal. Et surprenant, à l'échelle de sa filmographie tout d'abord, parce qu'il ne va jamais là où on l'attend, explorant le romanesque, l'érotisme, le polar ou le drame avec la même fougue. Mais au sein d'un même film, les directions prises par les personnages et la mise en scène sont pleines de surprises, déjouant sans cesse les attentes du spectateur. À cet égard, *La Leçon de piano* est un exemple fabuleux de cet art délicat du brouillage de piste, cher à Jane Campion !

### ● Revoir le triangle amoureux

L'une des particularités de *La Leçon de piano* est de s'emparer d'une figure classique du cinéma et de la littérature, le triangle amoureux [Encadré], pour en diluer les contours grâce à la mise en scène. Les caractéristiques du trio se dessinent avant même la première rencontre sur la plage. Lorsque Stewart s'arrête au milieu du bush sur le trajet le conduisant à Ada et Flora, il impose déjà son propre rythme au reste du groupe composé de Baines et de plusieurs Maoris. Sa fragilité et son incapacité à comprendre l'autre sont également révélées grâce à une astuce de mise en scène. Durant cette pause, il sort de sa poche une photographie encadrée de sa future épouse et, après l'avoir contemplée quelques instants, s'en sert finalement comme d'un miroir lui permettant de se recoiffer. Visuellement, une légère inclinaison de la photographie où l'on voit Ada fait littéralement disparaître l'image de la jeune femme, à laquelle se substitue la forêt environnante se reflétant dans le verre. Ada est effacée. L'attention portée à ce geste, à la fois par le cadrage qui met la photographie tenue par Stewart au centre de l'image et par le temps qui lui est consacré (plusieurs secondes, à trois reprises), nous informe de l'importance de ce moment. Nous voilà en effet avertis : Stewart ne peut voir en son épouse qu'un reflet de lui-même.

La caractérisation des personnages se poursuit lors de leur première rencontre, lorsque Stewart, accompagné de Baines et d'un groupe de Maoris, vient chercher Ada et Flora qui ont passé la nuit seules sur la plage [séq. 2]. Stewart trouve Ada trop petite, trop frêle, sans pour autant s'intéresser à sa condition, malgré le voyage éprouvant qu'elle vient de vivre pour le rejoindre. Baines, au contraire, lorsque Stewart lui demande son avis, la regarde et trouve qu'elle a l'air fatiguée. Au contraire du mari, celui qui n'est encore que le voisin considère Ada comme une personne, et non comme un objet parmi d'autres. Le pragmatisme de Stewart le pousse en effet à ne considérer les objets, autant que les humains, que sous l'angle de l'utilité. Ne voyant pas ce qu'il pourrait bien faire d'un piano (au contraire d'une table ou de vêtements), il préfère le laisser sur la plage. En tant que colon et propriétaire terrien, il ne peut envisager l'importance morale, spirituelle ou symbolique des choses, comme il le montrera plus tard en souhaitant acheter des terres sacrées pour les Maoris. Dès cette première rencontre, Baines et Stewart sont opposés dans leur rapport à Ada.

### ● Inverser les stéréotypes en filmant le désir

Mais c'est avec la mise en scène du désir féminin que le triangle amoureux classique se dissout de façon spectaculaire. Lorsqu'Ada retourne voir Baines après qu'il lui a rendu son piano [séq. 7], la caméra est déjà dans la chambre avec Baines. Le premier plan à l'intérieur montre ce dernier couché, comme affaibli, ressemblant alors davantage aux héroïnes languissantes des sœurs Brontë qu'au chevalier servant prêt à affronter le danger pour secourir sa belle. Le rapport au territoire et au mouvement déjoue également les stéréotypes, puisque dans *La Leçon de piano*, c'est bien la femme, Ada, qui se déplace, alors que l'amant masculin est confiné à l'intérieur de sa cabane. Jamais, en effet, Baines ne s'aventurera sur le territoire du mari pour tenter de voir Ada. La prise de risque et les obstacles sont ici à la charge du personnage féminin.

Dans cette séquence pivot du film, George accueille donc Ada qui reste debout ; alors que lui s'assoit. Il est ainsi cadré dans sa cuisine, dans un environnement domestique, auquel Ada ne sera par ailleurs jamais reliée, contrairement aux « tantes ». L'inversion des rôles se poursuit dans l'expression des sentiments. En effet, chose rare pour un



Le silence a ses avantages.

personnage masculin, c'est lui qui va prendre en charge la formulation et l'expression des sentiments. Ainsi, après s'être assis, il exprime à Ada son amour, ses émotions, ses sentiments («Ada, je suis malheureux»), pour ensuite lui décrire les symptômes de l'amour fou qui le dévore : «Je suis malheureux, parce que je te veux, parce que je ne peux plus penser qu'à toi... Voilà pourquoi je souffre... Je suis malade de désir, je ne mange plus, je ne dors plus.»

Alors qu'il prononce ces paroles, le champ-contrechamp est accompagné d'un léger travelling, légèrement tremblant, comme fébrile, traduisant sans doute les tourments intérieurs des deux personnages. Par ailleurs, le choix du travelling n'est pas anodin, puisque ce mouvement d'appareil, classiquement lié à la sincérité et de l'engagement (au contraire du zoom qui réfère au voyeurisme et au retrait), démontre ici une forme d'empathie avec les personnages.

Toujours dans cette séquence qui bouleverse les stéréotypes, Ada doit, mutisme oblige, s'exprimer avec son corps, par une violente gifle tout d'abord, puis en enlaçant Baines et en encourageant ses baisers et ses caresses, soutenue par la musique. Ce moment du film est également un point de bascule pour Stewart, qui se retrouve dès lors relégué à une position passive, tout d'abord en tant que voyeur [Encadré : « Le point de vue au cinéma »], en observant les deux amants par un trou entre deux planches, puis comme véritable homme-objet, au service du désir d'Ada.

En effet, plus tard dans le film, enfermée dans la maison de son mari [séq. 8], Ada va déplacer sa pulsion érotique pour Baines sur le corps de Stewart. À deux reprises, elle quitte le lit qu'elle partage avec sa fille pour se glisser dans la chambre de son mari, et lui caresser le visage, le torse et les fesses. Ces scènes se démarquent des autres, par leur atmosphère chaleureuse, grâce aux couleurs chaudes et claires qui contrastent avec le gris de l'extérieur et le côté rustique de la cabane de Baines. Cependant Stewart n'y est jamais montré en entier, au contraire de Baines dans la scène d'amour, dont le corps nu épouse celui d'Ada, dans un jeu de symétrie et de contraste (entre les volumes et les peaux). L'objet du désir d'Ada n'est pas Stewart, mais ce corps masculin qui lui permet d'explorer son propre désir. En étant ainsi morcelé par la mise en scène, le corps de Stewart est réduit à l'état d'objet. D'ailleurs, toute tentative de sa part de redevenir sujet (en prenant la parole, en exprimant son désir) interrompt immédiatement les caresses d'Ada.

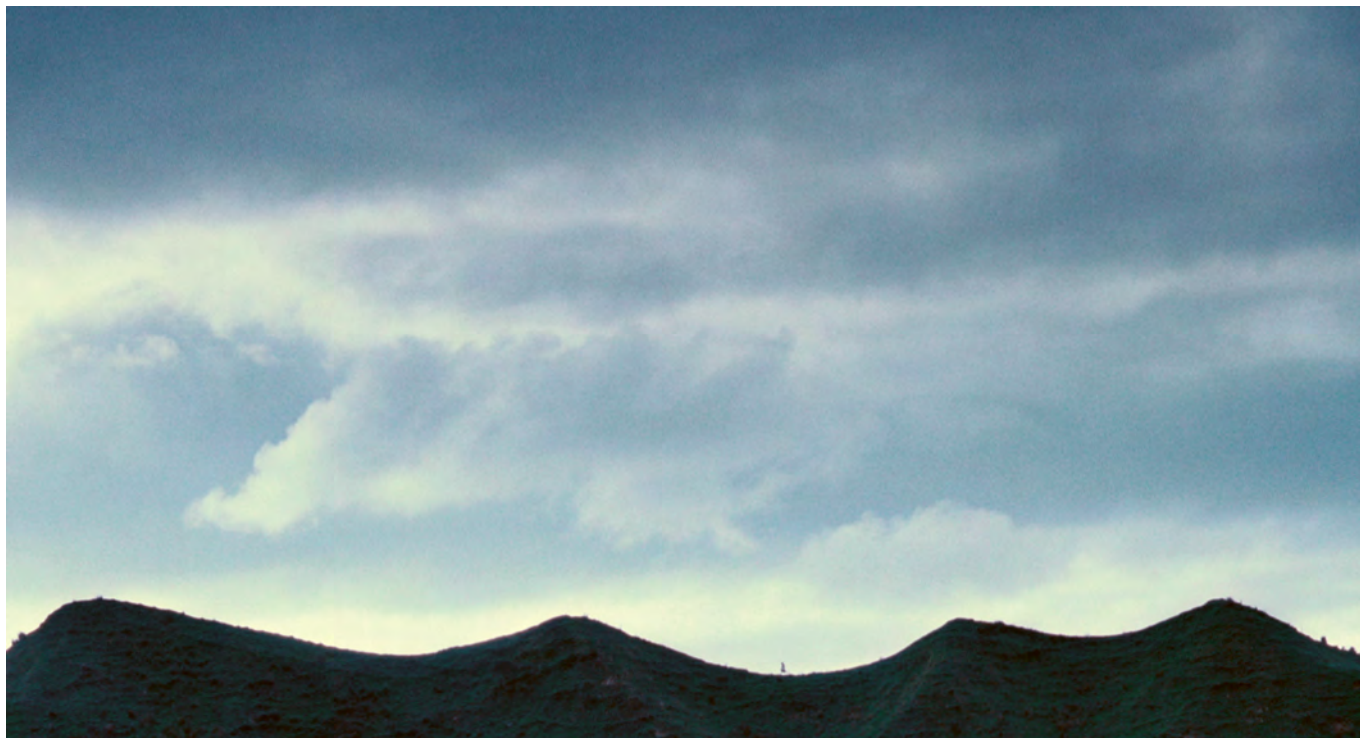
#### ● L'art de l'accessoire

Une autre façon de brouiller les pistes, que Jane Campion affectionne depuis ses premiers courts métrages, consiste à s'intéresser aux détails, aux accessoires, aux costumes, pour les détourner subtilement de leurs usages habituels. Ainsi, avec Janet Patterson, sa fidèle décoratrice et costumière, chaque élément est soigneusement choisi et mis en scène pour donner du sens. Rien n'est laissé au hasard. Un trou dans un bas devient le prétexte à une première rencontre charnelle entre Ada et Baines. Un éventail en gros plan, secoué fébrilement par Morag, ou une tasse de thé en fine porcelaine, filmée en plongée totale, suffit à montrer le caractère étriqué et puritain des colons. La tasse et sa soucoupe reposent en effet dans les mains rugueuses de Stewart, qui semble contenir le moindre de ses gestes pour ne pas casser ces objets trop délicats, importés pour déplacer le style de vie de la bourgeoisie victorienne au fin fond du bush néo-zélandais. Cette retenue, qui confine au puritanisme, est transmise également grâce au travail des costumes, notamment celui de Stewart, conçu volontairement trop petit pour la carrure de Sam Neill, soulignant ainsi le caractère étriqué du personnage.

**« Dès l'instant où je comprends un personnage et sa façon d'agir, je sais comment l'habiller, jusqu'au moindre lacet »**

Janet Patterson (costumière)

Le costume d'Ada et sa mise en scène sont des éléments clefs de la construction du personnage. Dans les films historiques, parfois surnommés « films à costumes », le vêtement est le plus souvent conçu comme une sorte de patine décorative qui contribue à recréer l'idée d'une période passée, le plus souvent fantasmée. Pour *La Leçon de piano*, Jane Campion s'est servie de sa formation en anthropologie pour faire des recherches sur les colons du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, retrouvant notamment des photographies montrant les coiffures complexes visibles dans le film, et des journaux intimes



écrits par des femmes de cette époque. La robe à crinoline (un jupon composé d'une armature en crin) prisée par la bourgeoisie européenne est particulièrement peu adaptée au bush néo-zélandais, au sol boueux et à la forêt inextricable. Pourtant, la crinoline «cage», à la forme si rigide, est ici mise en scène, à plusieurs reprises, comme une protection. Dès leur arrivée sur la plage, le jupon à cerceaux sert ainsi d'abri de fortune à Ada et Flora, les protégeant du vent, de la pluie, et plus tard, des regards. Il est aussi un élément poétique, un cocon lumineux construit et décoré de coquillages par la mère et la fille. Plus tard, lorsque Stewart essaie de violer Ada dans la forêt [séq. 8], cette dernière est certes ralentie dans sa fuite par sa robe, mais les différentes couches qui la composent et la complexité du système de cerceaux ralentissent également le violeur, qui peine à accéder au corps de sa victime. Sa robe la soutient aussi lors de l'ultime agression qu'elle subit, lorsque Stewart lui tranche le doigt. Se relevant sans un bruit, elle parvient à faire quelque pas chancelant dans la boue, avant de s'écrouler, en une chute amortie par la robe qui semble alors se gonfler sous son poids, comme un coussin d'air.

Enfin, cette robe noire, qui symbolise à la fois son veuvage et son milieu bourgeois, devient, le temps de la scène d'amour avec Baines, un accessoire érotique. Les couches de tissus sont enlevées avec empressement tandis que la cage de cerceaux accueille les baisers de Baines et protège les amants du regard de Stewart. Un bouton perdu dans la hâte du déshabillage se glissera même entre deux planches de la cabane, pour aller narguer le mari en atterrissant dans son cou.



#### ● Filmer le paysage

Pour renforcer la dimension expressive de sa mise en scène, Jane Campion s'attache donc à l'infiniment petit, par son souci du détail, mais n'en délaisse pas moins les grands du paysage, d'autant plus qu'il a la richesse et la puissance évocatrice de celui de la Nouvelle-Zélande de son enfance. Les collines qui se découpent dans le ciel, au sommet desquelles gambade la frêle silhouette de Flora [séq. 8], rappellent le théâtre d'ombres, que l'on retrouvera plus tard dans la séquence de la représentation de *Barbe-Bleue*. Ce rapport entre théâtre et paysage est annoncé dès l'arrivée de Stewart, Baines et des Maoris sur la plage, le lendemain du débarquement d'Ada. Le groupe se divise alors en silhouettes très distinctes, reconnaissables par leurs accessoires (chapeaux, coiffures, canne, panier...). La farandole est accompagnée d'un air léger et dansant, interprété par des saxophones (titre du morceau : «Here to There»). Ce moment théâtralisé est aussi le seul où la musique ne laisse aucune place au piano. Et pour cause : Ada, pour ce groupe, n'a pas encore d'existence. Un long travelling latéral gauche-droite permet de suivre les déplacements de la file, Stewart en tête, et de découvrir les biens d'Ada, dont son piano et la frêle installation qui lui a servi d'abri. Dans le paysage clair (malgré le sable noir) et lumineux de cette plage, tout semble possible, au contraire du bush inextricable qui rend tout déplacement compliqué. D'ailleurs, lorsque Baines y conduit Ada pour retrouver pendant quelques heures son piano [séq. 4], c'est sur la plage que s'inscrit le destin des personnages. En jouant, Flora, accompagnée par la musique de sa mère, dessine un magnifique hippocampe à l'aide du sable et de coquillages. Un plan en plongée nous permet de contempler l'animal et de suivre les traces de pas des trois personnages. Ada marche en tête, décidée, sans regarder derrière elle. Flora quitte sa sculpture éphémère pour rejoindre sa mère et marcher à ses côtés. Baines, enfin, va inscrire ses pas dans ceux d'Ada, pour ne plus former qu'une seule trace. Ces trois-là sont bien appelés à un destin commun.

Le bush, dans lequel vont s'enfoncer les personnages, est considéré dès la préproduction comme un personnage à part entière. La productrice Jan Chapman raconte ainsi les discussions passionnées de Jane Campion avec Sally Sherratt, pour trouver le coin du bush idéal, celui qui aurait la bonne

atmosphère pour chaque scène. Parfois si dense qu'il donne l'impression d'être sous l'eau (le reliant ainsi intimement à Ada et à la séquence finale), le bush se fait aussi enveloppant et protecteur lorsqu'il camoufle la cabane de Baines. Celle de Stewart, au contraire, est entourée d'une clairière dévastée, d'une nature rendue stérile à force d'être contrôlée, coupée, et brûlée. Les deux environnements participent donc à la définition des deux personnages, Baines cherchant à s'intégrer à la culture et au style de vie des Maoris tandis que Stewart, en tant que colonisateur, dénature sa terre d'accueil pour assouvir son désir capitaliste de possession et de contrôle des richesses, quitte à les détruire !



### ● Les doubles

La scène de l'arrivée sur la plage et la façon dont elle met en valeur les silhouettes permet de repérer une figure particulière que la réalisatrice distille au gré du film, souvent pour ses qualités comiques. La comédie n'est certes pas le premier genre auquel on pense à propos de *La Leçon de piano*. Pourtant, le jeu des contrepoints grotesques ou comiques y est bel et bien présent. Ainsi le duo des « tantes » Morag et Nessie souligne-t-il celui formé par Ada et Flora. La complicité de la mère et de la fille, leur communication à la fois profonde et sensuelle grâce au toucher et au langage des signes, est opposée à la relation outrée entre Morag et Nessie. Cette dernière, incapable d'exprimer une pensée personnelle, se contente de répéter en les rejouant les fins de phrase de sa compagne plus âgée. La séquence du thé [séq. 4] est à cet égard frappante. Stewart, Morag et Nessie sont écrasés par les textes religieux affichés sur les murs sous forme de broderies et de crucifix. Leur parole est donc déjà assujettie à celle du divin. À plusieurs reprises, Nessie, à qui Morag a ordonné de servir le thé, passe devant Stewart, obstruant momentanément le cadre. Elle ne trouve littéralement pas sa place et semble être une gêne même pour la mise en scène. Mais l'on peut aussi considérer ce personnage de Nessie à l'aune de celui du Maori de la première rencontre sur la plage. Le défilé du groupe permet d'identifier deux silhouettes proches, celles de Stewart et d'un Maori de même taille, tous deux coiffés d'un chapeau haut-de-forme. Plus tard sur la plage, au moment où Stewart décide de ne pas emporter le piano, le Maori se poste derrière lui et mime ses gestes en les exagérant. En contre-champ, un autre Maori reprend bien plus discrètement et brièvement les signes d'Ada qui explique en vain qu'elle veut garder son piano. Le double maori de Stewart est bien là pour se moquer du colonisateur, en ridiculisant son autoritarisme de façade. Nessie, en tant que doublure caricaturale de Morag, souligne bien malgré elle la rigidité de son aînée. De plus, la relation pathétique entre les deux femmes, faite de répétitions et de mimes grotesques, souligne par contraste la profondeur de celle qui unit Ada et Flora.

### ● Le triangle amoureux

Dans la vie comme au cinéma, le triangle amoureux est rarement équilatéral, ce qui en fait un inépuisable sujet de fiction. Si *La Leçon de piano* bouleverse le classique trio composé de la femme, du mari et de l'amant, dans le cadre particulier du bush néo-zélandais, tous les genres et toutes les époques ont produit leurs adaptations du triangle amoureux. Dans un contexte fantastique récent, le cœur des héroïnes de la saga *Twilight* et des séries *True Blood* et *Hemlock Grove* balance entre loups-garous et vampires. La Nouvelle Vague n'est pas en reste, avec par exemple *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962), dans lequel deux hommes tombent amoureux de la même femme (Jeanne Moreau). Bien qu'étant l'adaptation du roman éponyme d'Henri-Pierre Roché, le film de Truffaut, grand admirateur d'Ernst Lubitsch, est sans nul doute un hommage dramatique à *Sérénade à trois* (1933), dont le titre français ne laisse planer aucun doute quant à la relation unissant les personnages principaux (interprétés par Miriam Hopkins, Fredric March et Gary Cooper). Le cinéma parlant de Lubitsch n'offrirait qu'une énième variation du triangle amoureux déjà exploré dans le cinéma muet, notamment par Alfred Hitchcock avec *The Ring* (1927), dans le milieu de la boxe, et *The Manxman* (1928), où à chaque fois deux hommes tombent amoureux de la même femme. Plus récemment, le triangle amoureux et sexuel s'affranchit du cadre de l'hétérosexualité, avec par exemple *Les Amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010) ou *À trois on y va* (Jérôme Bonnell, 2015).

### ● Le point de vue au cinéma

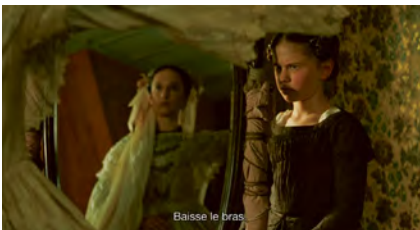
Au cinéma, comme le rappelle Laurent Jullier dans *L'Analyse de séquence*, le point de vue « possède une entrée *optique* (où je me trouve pour regarder l'événement qui se déroule) aussi bien qu'une entrée *éthique* (ce que je pense de ce spectacle; mon avis sur la question) ». Le point de vue, donné en premier lieu par la place de la caméra, c'est-à-dire l'endroit d'où l'on regarde, est construit par un ensemble de paramètres correspondant à autant de choix opérés par l'équipe du film : échelle du plan, axe du cadrage, distance focale, profondeur de champ, mouvements de la caméra, combinaison sonore. La mise en scène de *La Leçon de piano* permet d'aborder la question particulière du point de vue subjectif au cinéma. Le premier plan du film, filmé à travers les mains d'Ada, nous fait rentrer dans la fiction par le point de vue du personnage principal. Cependant, il n'est techniquement pas possible de reproduire strictement le regard humain, mais un ensemble de techniques et de conventions permet au spectateur d'y croire. Ainsi, la découpe de cercles noirs évoque inmanquablement les jumelles, ou, dans le cas de la scène d'ouverture d'*Halloween* (John Carpenter, 1978), le masque enfilé par le jeune Michael Myers avant de tuer sa sœur. N'oublions pas d'analyser également le point d'écoute (d'où proviennent les sons, bruits, musiques et paroles), indépendant de l'image. Des personnages peuvent ainsi être placés loin dans la profondeur de champ et être parfaitement audibles, grâce à la dissociation entre le point de vue et le point d'écoute. *La Leçon de piano* joue avec les combinaisons audiovisuelles, en troublant notamment la frontière entre musique de fosse (*off*) et musique diégétique (*in*) qui évoquerait ce qu'entend Ada, sa « voix intérieure ».



1



2



3



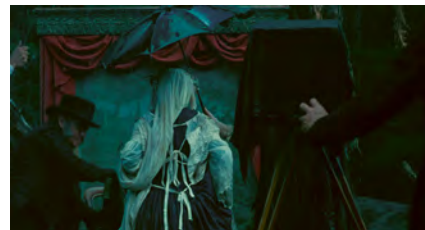
4



5



6



7



8

## Séquence

### Faux-semblants [00:17:02 – 00:21:07]

Après le long et éprouvant périple dans le bush qui a suivi leur arrivée, Ada et Flora se retrouvent enfin chez Stewart pour officialiser leur union [séqu. 3].

#### ● Le choc

Le premier plan de la séquence contraste fortement avec le paysage que l'on vient de quitter. À la densité végétale où s'entremêlent racines et branches au point de brouiller les repères s'oppose la clairière au milieu de laquelle est posée la maison de Stewart [1]. Des arbres majestueux, il ne reste plus que des troncs calcinés, plantés dans le sol comme autant d'épieux. Le changement de décor est d'autant plus spectaculaire qu'il est accompagné d'un déluge de pluie et d'un bruit de tonnerre. La pluie est si intense qu'elle renforce paradoxalement l'aspect « terre brûlée » de l'endroit, en créant visuellement ce qui pourrait s'apparenter à des volutes de fumée. Le cadrage, en composant une image rythmée par les troncs verticaux dont l'un vient occuper une grande place au premier plan, construit une image à la fois sèche (le tronc au premier plan est craquelé et noir) et humide des plus désagréables. Le travelling diagonal descendant droite-gauche qui accompagne ce premier plan semble terminer le voyage entamé depuis la plage et marqué par un plan aérien surplombant le bush pour en montrer à la fois la diversité et la fertilité. L'arrivée chez Stewart est une forme d'atterrissage tragique sur une terre stérile qui annonce le désastre à venir.

#### ● La farce

À l'intérieur de la maison, les préparatifs du mariage vont bon train. Le révérend Septimus vêtu de la robe de mariée, Nessie et Morag s'activent. Les trois colons ne cessent de rire en se poursuivant dans la pièce, transformant le mariage en véritable farce [2]. Leur attitude bruyante et exubérante contraste avec celle d'Ada et de sa fille, qui ne partagent pas leur humeur festive. Un *cut* nous mène dans une pièce plus calme dans laquelle Ada essaie sa robe. Le plan s'ouvre sur le reflet d'Ada en tenue de mariée, sous le regard sévère de sa fille [3]. Un léger travelling nous rapproche de Flora et compose une image en deux parties distinctes : la petite fille regardant sa mère et le reflet de celle-ci en mariée [4]. Morag, qui supervise l'habillage, explique alors qu'à défaut d'avoir une cérémonie, elle aura au moins une photographie. On l'aura compris depuis l'usage de la photo-miroir par Stewart [Motif] : pour les colons, l'image équivaut à la chose. Flora, qui maîtrise le pouvoir de la fiction et des images, se met alors en position de conteuse, sur le lit, face aux trois femmes. Filmée en légère plongée, et encadrée par les épaules des adultes en amorce, elle commence à expliquer que son père était compositeur et sa mère chanteuse d'opéra [5]. En contrechamp, sa mère la regarde droit dans les yeux pour la faire taire, au milieu de Nessie et Morag qui se lancent des regards effarés et attendent la suite de l'histoire [6].

#### ● La photo

Faute de lumière suffisante, la photographie devant immortaliser et symboliser le mariage se fera à l'extérieur, au bout d'un chemin de planches glissantes censées épargner la boue aux mariés. Mais le travelling de suivi droite-gauche



9



10

Le parapluie, de ce côté-ci ?



11

Dans une énorme forêt,  
avec pour demoiselles d'honneur,



12

et quand leurs voix montèrent  
à l'unisson,



13

la foudre jaillit du ciel  
et frappa mon père,



14



15



16

permet de constater l'échec de l'installation. Sous la pluie, les dentelles sont réduites à l'état de serpillère! Toujours inefficace dans son rôle de doublure, Nessie ne parvient pas à suivre le rythme d'Ada, qu'elle est supposée abriter sous un parapluie [7]. Ada va alors s'installer devant un décor peint aux couleurs délavées. Le plan qui se fige à la fin du travelling donne à voir à la fois l'envers du décor et celui de la robe, qui n'est comme toute cette scène qu'une mascarade [8]. La robe n'est en effet que façade (que l'on montre et qui restera sur la photographie), l'arrière ne servant qu'à attacher le tissu trompeur. La fixité du plan, qui épouse celle de l'appareil photographique, met par contraste l'accent sur l'effervescence qui touche tous les personnages, à l'exception de la mariée [9].

Le gros plan de l'œil du photographe dans l'objectif, vite remplacé par celui de Stewart [10], transmet l'idée que Stewart ne peut voir Ada autrement que comme l'image qu'il tenait déjà dans la forêt un peu plus tôt, et annonce également son voyeurisme [séc. 7]. Pour lui, elle n'est toujours pas une personne, mais une image de femme, qu'il s'autorise à regarder par l'ocilleton confortable, car lointain, de l'appareil photo.

### ● Le conte

À l'intérieur, c'est une autre fiction qui se joue; celle habilement préparée par Flora quelques minutes plus tôt. Assise sur le lit en compagnie de Morag, la petite fille entreprend de raconter l'histoire de ses parents [11]. Un léger travelling accompagne les mots de la petite fille, qui modifie son récit quand elle se rend compte qu'y intégrer des fées et des elfes lui fera perdre l'attention et la crédulité de son auditoire. Plus Flora développe son histoire, qu'elle semble avoir répétée des dizaines de fois, plus le champ-contrechamp se resserre

sur les visages [12]. Il s'agit à la fois de montrer l'intensité du conte de Flora et l'effet qu'il produit sur Morag, tout en y faisant entrer le spectateur. Ainsi, en douceur, la mise en scène fait oublier le monde extérieur pour se concentrer sur l'imaginaire de la petite fille. La pluie et l'orage qui gronde à l'extérieur se font oublier jusqu'à ce que Flora évoque la nuit du drame, durant laquelle son père, alors qu'il chantait à l'unisson avec sa mère, fut frappé par la foudre. À ce moment-là, le tonnerre gronde et il n'est plus possible de savoir s'il vient du récit de Flora ou de l'extérieur de la maison. Le plan suivant, utilisant en plein cadre la technique de l'animation pour montrer l'embrasement du père, nous place toutefois dans l'imaginaire de Flora. L'effet est d'autant plus spectaculaire qu'il est inattendu et qu'il est à la fois visuel (les graphismes sont issus d'un livre ayant appartenu à un enfant de l'époque) et sonore, avec le bruit des flammes [13].

### ● La fin de la mascarade

L'arrivée des adultes sonne la fin de la fiction créée par Flora et de celle que constitue le mariage d'Ada et Stewart. Le cadre, comme souvent lorsqu'il est lié à Stewart, est encombré, obstrué (ici par des poutres). Seule l'entrée d'Ada dans la pièce provoque un léger mouvement latéral qui dégage le champ de vision [14]. Trempée, la jeune femme se débarrasse de sa sur-robe et se précipite à la fenêtre. Le contrechamp à l'extérieur montre Ada à travers la fenêtre, alors qu'au bruit de la pluie et de l'orage se mêle la composition de Michael Nyman intitulée « The Promise », qui évoque sans doute davantage la promesse de retrouvailles avec le piano que les vœux du mariage. En témoignent le visage d'Ada tourné vers l'extérieur [15] et le raccord-regard impossible sur le piano échoué sur la plage [16].

# Casting

## Jouer avec les acteurs

*La Leçon de piano* est une production internationale pour laquelle Jane Campion a entamé un véritable tour du monde à la recherche des interprètes de ses personnages. Comme elle le fera dans la suite de sa carrière, elle associe des acteurs liés à son univers, des révélations et des stars dont elle bouleverse l'image.

### ● La fidèle

Genevieve Lemon est l'actrice avec laquelle Jane Campion a le plus travaillé, que ce soit pour des rôles principaux (*Sweetie*) ou secondaires (*La Leçon de piano*, *Holy Smoke*, *Top of the Lake*). Son personnage de Nessie est à la fois le double grotesque de la sévère Morag et l'image en creux de Flora. Fille de substitution pour Morag, elle n'a pas la moindre capacité d'expression personnelle, au contraire de Flora, qui est à la fois l'interprète de sa mère et la créatrice de son propre monde. Le jeu presque outrancier de Genevieve Lemon offre un parfait contrepoint à celui, contenu, de Holly Hunter.

### ● La révélation féminine : Holly Hunter

Dans l'esprit de Jane Campion, Ada devait être « grande et puissante ». Lorsqu'elle se met en quête de l'interprète idéale, le défi est double puisque celle-ci doit jouer tout aussi bien la comédie que du piano. Holly Hunter se présente à la réalisatrice vêtue d'une longue robe en dentelle verte, « pour être plus dans l'ambiance de l'époque », et munie de l'enregistrement sur cassette de ses talents de pianiste. Un mois plus tard, Jane Campion lui confie le rôle, qu'elle travaillera ensuite en relation étroite avec le compositeur Michael Nyman [Motif] et une professeure de langue des signes avec qui elle invente son propre langage signé. Le pari est osé, car Holly Hunter n'a pas de grands rôles à son actif, mais il est gagnant, puisque son jeu à la fois expressif et tout en retenue sera récompensé par la Palme d'interprétation féminine.

### ● Les contre-emplois masculins

Autres choix de casting risqués et payants : ceux de Sam Neill et Harvey Keitel. Le premier, qui interprète Stewart, est habitué aux rôles sympathiques, sans doute parce qu'il ressemble, comme le dit Jane Campion, « à un beau garçon à sa maman ». Pourtant, la réalisatrice lui confie le rôle de celui qui pourrait n'être que le « méchant », et qui, grâce au jeu de Sam Neill et à la mise en scène, devient bien plus complexe que cela.

Le casting d'Harvey Keitel relève encore plus du contre-emploi. Il est, pour Jane Campion et pour le public, associé à des rôles de truands, dans des univers très masculins et violents (*Mean Streets*, *Taxi Driver*). Un an avant la sortie de *La Leçon de piano*, Keitel est en effet à la fois le *Bad Lieutenant* toxicomane d'Abel Ferrara et le Mr White du *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino. En lui permettant d'exprimer une autre facette de son jeu, *La Leçon de piano* marque un tournant dans la carrière de l'acteur.

Quel que soit le statut des acteurs, Jane Campion, décèle en eux ce qu'aucun autre réalisateur n'avait vu. En témoigne le désir de la plupart des acteurs de retravailler avec elle. Elle retrouvera ainsi Harvey Keitel pour un rôle principal dans *Holy Smoke*, Nicole Kidman métamorphosée dans la saison 2 de *Top of the Lake* (20 ans après *Portrait de femme*) et Holly Hunter, en gourou à la tête d'une communauté de femmes, Paradise, dans la première saison de cette même série.



« Nous n'avons jamais fait une recherche systématique et méthodique, ce fut comme un flirt autour du monde ! »

Jane Campion (à propos du casting)

### ● La Nouvelle-Zélande au cinéma

Jusque dans les années 1970, l'essentiel de la production cinématographique néo-zélandaise était constituée de films documentaires. Les rares fictions étaient inspirées de légendes maories, notamment celle racontant l'histoire de la belle Hinemoa et du guerrier Tutanekei.

En 1978, le Parlement néo-zélandais crée la New Zealand Film Commission, qui joue un rôle déterminant dans le développement d'un cinéma national commençant à se diffuser en dehors des frontières du pays, notamment grâce au succès de *Sleeping Dogs* (réalisé en 1977 par Roger Donaldson, déjà avec Sam Neill).

En 1983, *Utu*, de Geoff Murphy devient le premier film néo-zélandais à être sélectionné au Festival de Cannes. Ce western politique et enragé raconte l'histoire de Te Wheke, un éclaireur maori des troupes coloniales qui décide de se venger après la découverte du massacre de sa tribu par l'armée.

Mais c'est Peter Jackson qui va faire découvrir et rayonner la Nouvelle-Zélande dans le monde entier, d'abord avec ses films d'horreur (*Bad Taste*, *Braindead*), mais surtout grâce à la trilogie du *Seigneur des anneaux*. Les paysages verdoyants de la Nouvelle-Zélande, que l'on voyait déjà dans *Un ange à ma table*, permettent de transposer la richesse de l'univers de Tolkien. Le succès des films de Peter Jackson lui permet aussi de faire connaître le studio Weta qu'il a fondé en 1986 à Wellington, reconnu depuis comme l'un des meilleurs studios d'effets spéciaux.



# Motif

## Le piano

### ● Un instrument cinématographique

Si les premières projections des frères Lumière se sont faites sans accompagnement musical et sonore, les commentateurs de ce début de siècle s'accordent à souligner la difficulté, voire l'incongruité à visionner un film dans le silence total. Martin Barnier rappelle le « capharnaüm littéralement inouï » et la diversité sonore oubliée des premiers spectacles cinématographiques<sup>1</sup>. Malgré tout, lorsqu'il s'agit de musicien, c'est bien l'image du pianiste qui se détache et s'affiche comme l'accompagnant indispensable des tableaux du cinéma muet.

Qu'il officie entouré de 70 musiciens au Gaumont-Palace de la place Clichy à Paris, ou en solo, le pianiste est intimement lié au cinématographe. Giusy Pisano rappelle ainsi l'omniprésence du pianiste, moins cher qu'un orchestre et plus apte à se plier à l'improvisation nécessaire à l'accompagnement des images animées<sup>2</sup>. Jouant au départ leur propre répertoire, composé le plus souvent de chansons populaires et de thèmes connus, les pianistes vont bientôt être épaulés par les producteurs, de plus en plus conscients de l'importance de cet accompagnement extérieur aux images et de la question de l'harmonisation des projections. À cet effet, en 1909, la compagnie Edison édite le catalogue *Suggestion for Music*, qui associe chaque action ou émotion à des mélodies issues du répertoire classique. La musique, qui s'adapte à chaque scène, permet de souligner, voire de raconter l'histoire. Certaines musiques sont même pensées spécialement pour les films, comme celle de Gottfried Huppertz, composée pendant le tournage de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). L'avènement du cinéma sonore va finir de consacrer la musique comme partie intégrante de la mise en scène et du récit.

Dans la diégèse (le monde du film), piano et pianiste ont été filmés de toutes les manières. Outre les biopics de pianistes célèbres (Ray Charles, Jerry Lee Lewis, Liberace ou Malher, par exemple), on trouve aussi bien des professeurs de piano (*La Pianiste* de Michael Haneke) que des élèves (*De battre mon cœur s'est arrêté* de Jacques Audiard). Comme le souligne Luc Lagier dans l'épisode de l'émission *Blow Up* consacré au piano au cinéma, la mélodie jouée au piano est souvent utilisée comme contrepoint à l'horreur, qu'elle soit d'origine surnaturelle (comme dans *Le Corps et le Fouet* de Mario Bava ou les différentes versions du *Fantôme de l'opéra*) ou terriblement réelle (*Le Pianiste* de Roman Polanski, *Voyage au bout de l'enfer* de Michael Cimino). Piano et pianiste peuvent également être séparés, dans le cas du piano mécanique que l'on retrouve dans le saloon de nombreux westerns, ou lorsque l'instrument est possédé (*Evil Dead 2* de Sam Raimi).

Le Pianiste (2002) © DVD/Blu-ray Studiocanal



La Pianiste (2001) © DVD MK2



### ● Le piano comme personnage

Dans *La Leçon de piano*, l'instrument a un rôle complexe. Il n'est pas un dispositif spectaculaire, comme lors de la première apparition de Vienna dans *Johnny Guitare*. Au contraire, il se dévoile progressivement. Comme la personnalité d'Ada, il est à la fois introverti et très puissant. La première fois qu'il apparaît, il est caché, à moitié couvert de planches qui le protégeront durant le voyage vers la Nouvelle-Zélande. Ses pieds, enroulés dans des tissus blancs, sont comme bandés. Son écrin de bois n'est cependant pas complètement fermé, afin de laisser à Ada la possibilité de jouer jusqu'au dernier moment. Dès qu'Ada se met à jouer, la musique de fosse que l'on entendait depuis le début du film est recouverte puis remplacée par le son du piano. La mise en scène de son déchargement sur la plage témoigne à la fois de son rejet par les autres et de l'intimité qu'il entretient avec Ada. Un plan large nous montre en effet Ada seule et minuscule face à la falaise, lorsqu'un bruit de bois qui grince la fait se retourner. Apparaît alors en haut du cadre la masse du piano, qui surplombe la jeune femme et écrase l'image. L'aspect menaçant de l'objet est souligné par les paroles des porteurs qui le comparent à un cercueil. Ce lien unissant le piano à la mort encadre le film, avec cette allusion en début de film, et les derniers plans qui évoquent l'instrument dans sa « tombe sous-marine ». Ces premiers contacts avec le piano, encore prisonnier de sa boîte, suffisent à comprendre la complexité de cet objet-personnage. Il permet autant à Ada de s'exprimer qu'il la coupe du monde dans lequel elle est censée vivre. Il la met physiquement en danger, en étant le support de sa déclaration d'amour à Baines (gravée sur une touche) et en la conduisant vers la mort au fond de l'eau. Plus indirectement, le son qu'il produit, lorsqu'Ada joue, est gênant pour les autres. Le fait qu'elle joue pour elle-même et non pour divertir les autres fait du piano un objet moins liant qu'excluant. Morag, tout

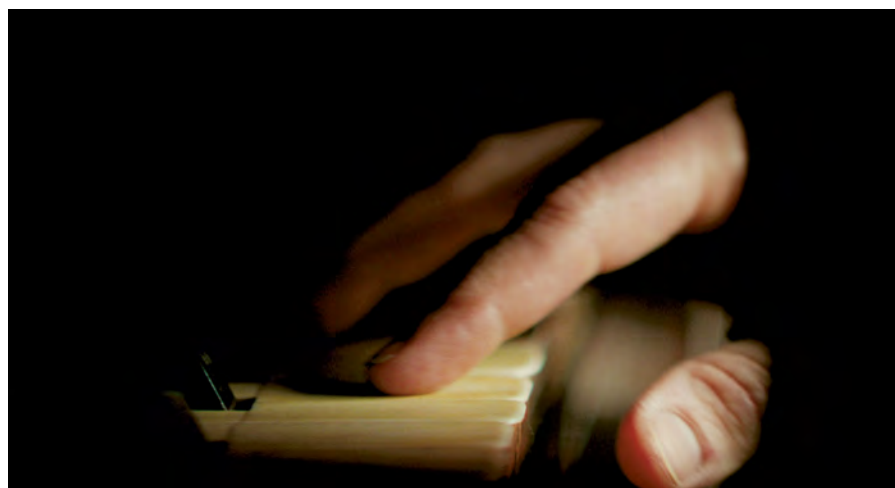
1 Martin Barnier, *Bruits, cris et musique de films : les projections avant 1914*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

2 Giusy Pisano, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », 1895 n° 38, 2002.

en urinant au milieu de la forêt, explique son dégoût pour ce «son qui glisse en vous»: «C'est une créature étrange et son jeu est étrange, comme un climat qui vous traverse.» En effet, ni Ada ni son piano ne veulent être «agréables».

Comme Baines, Ada et Stewart, le piano est effeuillé. Bardé de planches et de tissus pour le protéger durant le transport, il n'est que partiellement visible durant la première partie du film. Profitant de l'assoupissement de sa fille sur la plage, Ada arrache un morceau de bois pour glisser sa main droite et jouer quelques notes. Un plan «impossible» (tel celui, plus tard, de l'intérieur de la poche de Stewart), comme si la caméra attendait la main d'Ada à l'intérieur du bardage, montre en gros plan les doigts retrouver les touches familières. Ce plan très travaillé évoque aussi celui du «trou de serrure», qui traduit le point de vue voyeur de Stewart en train d'espionner le couple [séq. 7]. Mais s'il est aussi question d'être témoin d'une intimité ici, il s'agit de celle du piano et de sa pianiste.

L'instrument est au coeur de l'attention des personnages, comme de l'image. En témoignent, outre les plans le montrant seul sur la plage au centre du plan, les nombreuses scènes où il est, lui aussi, un objet de désir sensuel. Ce contact intime sur la plage, alors qu'il est encore «couvert» de planches et de tissus, n'est que le premier d'une longue série. La scène de l'accordeur [séq. 5] relève ainsi de la scène d'amour. L'homme, fin connaisseur, caresse chaque relief du piano, d'une main à la fois experte et délicate, tout en décrivant les qualités de l'objet. L'ambiance tamisée (on entend le feu crépiter) et les lumières chaudes sont associées aux entrailles de l'instrument, dont l'intérieur (cordes, marteaux, tables) est filmé avec de légers travellings, et associé par le son et par l'image en plongée à Ada et Flora qui se morfondent dans le bush au plan suivant. Cette séquence fait également écho à celle où Baines, nu, caresse le piano.



Enfin, le piano est aussi une extension physique du corps d'Ada. Lorsqu'elle «joue» sur le clavier gravé sur la table de Stewart, elle montre l'importance du geste, en plus du son, qui la lie à l'instrument. De plus, l'amputation d'Ada rime avec celle du piano, auquel une touche a été arrachée.

## ● La musique

Pour que ce piano devienne l'un des personnages principaux du film grâce à la mise en scène, il a fallu lui donner vie, grâce au travail combiné du compositeur Michael Nyman et de Holly Hunter, qui a joué elle-même les morceaux durant le tournage. Jane Campion voulait que son film ait une véritable identité musicale, plutôt que d'emprunter aux compositeurs romantiques de l'époque du film. Le Britannique Michael Nyman, habitué à composer notamment pour Peter Greenaway, a accepté le défi dès la lecture du scénario, pour la façon dont la musique était intégrée à l'histoire et pour la place du piano dans le récit.

L'intimité visible à l'écran entre le piano et Ada est le fruit d'un long processus. Nyman explique avoir inventé une langue adaptée à Holly Hunter, une musique sur mesure avec laquelle elle serait à l'aise en tant que pianiste et en tant qu'actrice. De plus, Nyman a conçu les morceaux joués par Ada en imaginant qu'ils venaient d'elle, comme s'ils étaient improvisés suivant ses envies. Il s'est donc servi d'airs écossais et de morceaux qu'une jeune femme aisée de l'Écosse du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle aurait pu entendre. Le thème principal est d'ailleurs très largement inspiré d'une chanson folklorique écossaise intitulée «Gloomy Winter's Noo Awa'».

Le travail de Holly Hunter, tel qu'elle le décrit 20 ans plus tard, a été pour le moins épique. Aux répétitions cinq à sept heures par jour chez elle a succédé un rapport fusionnel et conflictuel avec le piano Broadwood de 1845 qui serait son partenaire à l'écran. Jan Chapman (la productrice) et Jane Campion font restaurer l'instrument et s'engagent à ce qu'il suive Holly Hunter dans ses déplacements, de la préproduction à la fin du tournage. Le résultat est à la hauteur de l'investissement, émotionnel, temporel et financier: «Cela en valait la peine. Je me suis prise d'affection pour le son et le toucher de cet instrument.»

La mise en scène de Jane Campion brouille les frontières habituelles entre «musique de fosse» (en *off*) et musique diégétique (ou d'écran, ou *in*, c'est-à-dire qui émane du monde du film), et sublime le travail de l'actrice et du compositeur, en donnant à la fois à la musique et au piano la place d'un personnage.

Le succès est aussi au rendez-vous pour Michael Nyman, qui réenregistre (avec l'orchestre philharmonique de Munich et les membres du Michael Nyman Band) les morceaux joués par Holly Hunter dans le film. La bande originale sera récompensée à de multiples reprises et certifiée disque de platine et d'or dans de nombreux pays (États-Unis, Royaume-Uni, Nouvelle-Zélande, Canada, Espagne, Suisse...).



## Thème Jane Campion, portraitiste

On a coutume de parler des films de Jane Campion comme d'autant de portraits de femmes, facilité de langage accentuée depuis son adaptation du livre d'Henry James *Portrait de femme* en 1996. S'il est certain que les héros des films de Campion sont bel et bien des héroïnes dont elle se plaît à dépeindre la profondeur et la complexité, sa qualité de portraitiste s'étend à tous les personnages, qu'ils soient animés ou non, comme on l'a déjà vu pour le piano [Motif]. Ainsi, le thème du portrait ponctue visuellement le récit de *La Leçon de piano*, tout en en étant l'enjeu principal.

### ● Un film de portraits

Le portrait, photographique et encadré, est le premier contact de Stewart avec sa future femme. Le format rappelle le fameux portrait carte-de-visite ou portrait-carte popularisé par le photographe Disdéri qui en dépose le brevet en 1854. Ce format (environ 6 x 9 cm), moins cher, diffuse l'usage du portrait photographique au-delà de l'aristocratie. Sa mise en scène dans le film montre bien le nouveau rapport de proximité qu'il implique. Pour la première fois dans l'histoire des images, le portrait n'est pas exposé au plus grand nombre, il est au contraire conservé précieusement, contre son cœur, dans un médaillon, ou, comme dans *La Leçon de piano*, dans une poche. Stewart, sur la route qui le conduit à Ada, s'arrête quelques instants, se mettant ostensiblement à l'écart, pour sortir la précieuse photographie de sa poche de pantalon. La conservation de l'image près de son corps et sa contemplation à l'abri des regards connotent un lien d'intimité entre Stewart et l'image de sa femme. Cependant, comme on l'a déjà analysé, le mari « efface » le portrait en s'en servant de miroir pour se recoiffer, n'y voyant finalement que lui-même [Mise en scène]. La photographie d'Ada nous en apprend ainsi bien plus sur Stewart que sur sa future femme.

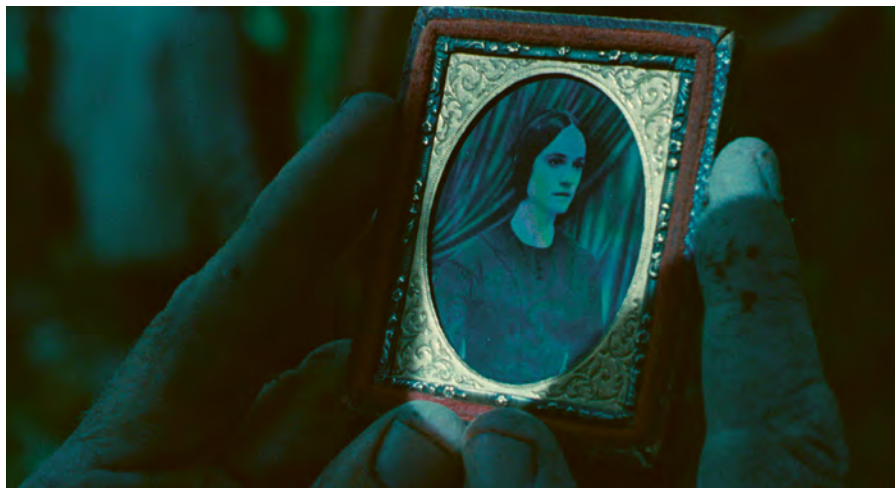
Si ce premier portrait est « effacé » par le geste de Stewart, le second est tout simplement invisible, bien qu'une scène lui soit entièrement consacrée. L'objet de la séquence du mariage [Séquence] n'est pas tant l'union de Stewart et

Ada que sa mise en scène, par le biais de la réalisation d'une photographie. Or, malgré le soin apporté à cette image, par le décor, les costumes (Ada a enfilé une sur-robe de mariée sur son habituelle robe noire) et le travail du photographe, elle restera invisible aux yeux du spectateur comme à ceux des personnages. Ce portrait des mariés, destiné, comme le rappelle Morag, à remplacer la cérémonie, est finalement tout aussi inexistant que l'amour ou les liens d'affection censés unir Ada et Stewart.

### ● Devenir soi par l'autoportrait

Objectivée par le portrait-carte de Stewart, Ada se réapproprie son image et son corps en se regardant dans les différents miroirs à sa disposition. En réalisant une série d'images que l'on pourrait rapprocher de l'autoportrait, Ada devient enfin sujet. Le premier reflet dans un miroir est celui imposé par Morag lors de l'essayage de la robe de mariée (elle-même conçue et cousue par les femmes de la colonie) [00:16:15]. Le point étant fait sur Flora regardant sa mère, le reflet d'Ada est légèrement flou et disparaît progressivement du cadre à mesure que la caméra suit les mouvements de la fillette grâce à un panoramique.

Le premier véritable geste d'autoportrait n'intervient que bien plus tard [01:16:45], après qu'Ada est allée volontairement chez Baines et qu'ils ont fait l'amour. Après leur étreinte, Ada se rhabille et ajuste sa coiffure à l'aide d'un petit miroir rectangulaire accroché au mur de la cabane. La question de Baines, « Ada, m'aimes-tu? », déclenche en guise de réponse un plan resserré sur le reflet du visage de la jeune femme [01:16:57]. Les mains encadrant son visage qui occupe tout l'espace du petit miroir, elle se regarde et semble interroger sa conscience et son âme. Plus tard, pendant que Stewart cloue des planches pour enfermer son épouse à l'intérieur de sa maison, rappelant, une fois encore, le motif du cercueil, Ada, couchée sur son lit, se regarde dans le miroir [01:20:04 – 01:20:20]. Ici encore, il n'est pas question de coquetterie et de contemplation de soi. Lorsqu'Ada se regarde dans le miroir, c'est parce qu'elle ne peut trouver le salut qu'en elle-même, alors que même sa fille semble se ranger du côté de Stewart, en l'appelant ostensiblement « papa » et en l'aidant à combler les dernières ouvertures de la maison. Privée de lumière, dans tous



Cet éloignement n'est que temporaire puisque mère et la fille partageront le même lit durant leur séjour chez Stewart. Le portrait de Flora est donc celui d'une petite fille qui cherche sa place dans un monde d'adultes bien trop violent pour elle. En témoignent ses ailes d'ange, qu'elle porte même lorsqu'elle est la messagère qui trahit sa mère, ne se doutant pas de la fureur qu'elle va déclencher et de ses conséquences.

Comme Ada, Baines et Stewart, Flora est un personnage ambivalent dans sa personnalité (mi-ange, mi-démon) et dans sa place dans la société (entre le monde des adultes et celui des enfants, entre sa mère et Stewart, entre les colons et les Maoris). Mais

les sens du terme, Ada n'a d'autre choix que se tourner vers elle-même, et vers les plaisirs dont elle vient de se découvrir capable. Ce reflet dans le miroir, ce portrait d'Ada enfermée physiquement par son mari, peut être interprété comme un moyen d'évasion par la sensualité. Ce reflet qu'elle choisit de composer et de regarder, Ada l'embrasse tendrement, devenant ainsi le sujet et l'objet de son propre plaisir.

Enfin, la dernière occurrence du miroir dans le film intervient lorsque Stewart décide de laisser Ada libre de ses mouvements en arrachant les planches qui l'enfermaient dans la cabane. Assis sur le lit, Stewart explique à Ada qu'il a décidé de lui faire confiance, en espérant qu'un jour, elle l'appréciera un peu. Dès qu'il se lève, Ada se saisit de son miroir, celui qu'elle a précédemment embrassé, et s'y regarde d'un air décidé. Cette scène fait écho à celle du miroir chez Baines. En effet, les deux hommes de la vie d'Ada lui exposent une demande à laquelle elle répond bien différemment, mais toujours en passant par l'image dans le miroir. Ce reflet que l'on interroge ne va pas sans rappeler le miroir magique incapable de mentir à la méchante belle-mère de Blanche-Neige dans le conte (encore un !) des frères Grimm.

### ● Un portrait de l'enfance

Autour d'Ada gravitent d'autres personnages féminins, dont Flora, au destin intimement lié à celui de sa mère, pour le meilleur comme pour le pire. Par petites touches, Jane Campion retrace l'évolution de la fillette, finalement obligée de couper le cordon qui l'unit à sa mère, de la plus violente des façons.

Jusqu'à la mutilation d'Ada, dont elle se sent partiellement responsable puisqu'elle a confié le message d'amour de sa mère à Stewart plutôt qu'à Baines, Flora a une place particulière. Elle est la fille, mais aussi la voix de sa mère, elle est entre le monde de l'enfance et celui des adultes. Le caractère fusionnel de leur relation est très bien rendu dans les affiches du film les montrant toutes les deux sur la plage, juste avant la traversée du bush, sans le piano. Toutes les deux sont auréolées de leurs chapeaux-capotes qui, noués par des rubans sous le menton, encadrent leur visage et couvrent leurs cheveux [00:13:34]. Double l'une de l'autre, elles ne font pourtant qu'une, telles deux siamoises.

La mère et la fille partagent un espace commun jusqu'à la fusion, comme on le voit dans cette image/affiche, et auparavant dans la nuit passée dans la minuscule tente de fortune construite à partir des cerceaux de la robe d'Ada. Cependant, allant de pair avec l'épanouissement d'Ada en tant qu'adulte et de Flora en tant qu'enfant, une forme de séparation va s'opérer. Si les visites d'Ada à Baines sont l'occasion d'un rapprochement des adultes, elles sont aussi synonymes de la mise à l'écart de Flora, obligée de rester à l'extérieur de la cabane durant les leçons, ce qui ne manque pas de déclencher son agacement puis sa colère.

comme Ada et Baines, elle va finir par trouver une place qui semble la rendre heureuse. Enfin, dans la dernière scène, à Nelson, Flora redevient une enfant. Elle reste proche de sa mère et de Baines, puisqu'elle joue dans le jardin de la maison familiale tout en ayant son propre espace, enfin rassurant et sécurisé. Loin des immensités grises de la plage ou de la densité végétale du bush, Flora peut faire la roue dans un jardin fleuri, où la nature est visiblement entretenue par une présence humaine. Ici, Flora est seule dans le plan, sans menace planant au-dessus d'elle.

### ● Voyeurisme et érotisme

L'introduction du point de vue du voyeur pour montrer une scène érotique existe depuis les débuts du cinéma. Ainsi, dans l'ensemble des films libertins (rassemblés par Michel Reilhac sous le titre *Polissons et Galipettes* en 2002) destinés aux clients des maisons closes dans les années 1920, on trouve déjà ce type de plans. Linda Williams (dans *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, 1989) a retracé l'histoire de ces films pornographiques primitifs, ou *stag films*, dans lesquels la mise en scène du regard voyeur est récurrente, notamment par l'astuce du trou de serrure découpé. Elle explique que ce type de dispositif permet au spectateur d'entrer dans l'image, mais pas dans la diégèse, et en même temps rappelle la position du spectateur dans un théâtre. Certains plans de *La Leçon de piano* mettent en scène la position du voyeur [01:17:41, 01:18:19]. Cependant, à la différence des *stag films* décrits par Williams, c'est le personnage du mari qui est défini en tant que voyeur, et le spectateur n'épouse son point de vue que le temps de la vision subjective mise en place par ce dispositif du « trou de serrure ». L'impuissance du voyeur est en plus moquée par l'intervention du chien qui lèche la main pendante de Stewart. Ce dernier, contrairement aux voyeurs de *stag films*, est par ailleurs exclu de la scène intime, qu'il ne peut voir que partiellement. Le *cut*, qui nous fait passer de l'extérieur (vision subjective du mari) à l'intérieur (plan large sur les corps nus et irruption de la musique au piano), rompt avec le point de vue de Stewart et fait entrer le spectateur dans la sphère privée des amants, dont est exclu le voyeur.



## Document

### Un piano qui résonne

Michael Parekowhai est un artiste majeur de la scène contemporaine. D'ascendance à la fois maorie et européenne, il est lauréat de la Arts Foundation de Nouvelle-Zélande en 2001 et participe aux grandes manifestations internationales d'art comme la Biennale de Sydney (2002), l'Asia Pacific Triennial (2006-2007), ainsi que Art Basel (2006-2007).

*He Korero Purakau mo Te Awanui o Te Motu: The Story of a New Zealand River* est la pièce centrale de l'œuvre *On First Looking into Chapman's Homer*, réalisée pour la Biennale de Venise en 2011. Elle est composée d'un piano de concert Steinway peint à la peinture automobile rouge brillant et incrusté de coquillages «paua» (le nom maori donné à des espèces de mollusques gastéropodes endémiques des côtes néo-zélandaises) et d'une chaise de piano rouge Eugén Balz modèle 71 Beethoven avec incrustations en laiton du titre de l'œuvre autour du bord du siège. En décembre 2011, le musée de Nouvelle-Zélande Te Papa Tongarewa a déboursé la somme record de 1,5 millions de dollars pour acquérir cette œuvre qui a depuis été exposée dans le monde entier (notamment au musée du Quai Branly, en 2019).

Cette œuvre de Michael Parekowhai est intéressante dans le cadre de ce dossier car elle permet d'aborder les angles morts et les débats portés par *La Leçon de piano*, et qui résonnent fortement avec l'actualité : d'une part la question de l'invisibilisation des artistes femmes et d'autre part celle des études postcoloniales.

#### ● La place des femmes

La critique d'art Cushla Parekowhai, grande sœur de l'artiste, a retracé en 2013 les différents héritages féminins de l'œuvre de son frère, qu'elle estime trop souvent passés sous silence par la critique. *La Leçon de piano* a fait l'objet (surtout

en Nouvelle-Zélande) de critiques similaires, notamment pour les liens que le film entretient avec le livre écrit en 1920 par Jane Mander, *The Story of a New Zealand River*, qui raconte la vie difficile des femmes pakeha au début du XX<sup>e</sup> siècle, et donne son titre à l'œuvre de Parekowhai. En faisant se rencontrer explicitement les œuvres de Jane Campion et de Jane Mander grâce à son propre travail artistique autour d'un piano, l'artiste relance le débat sur l'influence du livre sur le film. Jane Campion a toujours nié s'être inspiré du livre qui s'intéresse à la condition des femmes (Mander décrit notamment la façon dont la «domestication» touche à la fois les femmes et la nature) et à leur sexualité (par le désir féminin et l'adultère présenté sans tabous). Il reste que les deux femmes explorent des thématiques communes, dans un même lieu et à une même époque, en se servant des moyens artistiques qui leur conviennent le mieux.

Par ailleurs, l'œuvre de Parekowhai expose la problématique de l'invisibilisation des artistes femmes. Le piano utilisé pour créer l'œuvre a en effet été reconnu comme un instrument de valeur par la pianiste Lili Krauss, qui l'a offert à la Nouvelle-Zélande. Cette Hongroise née en 1903 est célèbre pour ces interprétations de Mozart. Les guerres vont tragiquement rythmer sa vie : la montée du nazisme l'oblige à déménager au début des années 1930 et elle sera faite prisonnière au Japon avec ses enfants de 1942 à 1945. C'est après la guerre qu'elle se réfugie en Nouvelle-Zélande et commence à faire des tournées dans le pays, avec des instruments non professionnels le plus souvent. Son expérience va donner du poids aux initiatives locales pour améliorer la qualité et la disponibilité des pianos pour les musiciens professionnels. De retour à Londres en 1959, elle choisit un piano Steinway et le fait envoyer en Nouvelle-Zélande. Elle personnalise son cadeau pour le peuple néo-zélandais par une inscription écrite à la main à l'intérieur du piano : «*Dear Friends, May this beautiful instrument bring you happiness and inspiration; with all my love, Lili Kraus London, Xmas 1959*» («*Chers amis, que ce bel instrument vous apporte le bonheur et l'inspiration ; avec tout mon amour, Lili Kraus. Londres, Noël 1959*»).

En 2011, lorsque Michael Parekowhai restaure et transforme le piano en *He Korero Purakau mo Te Awanui o Te Motu*, il recouvre le message de Lili Krauss de peinture rouge, la faisant ainsi disparaître. Dans son analyse de l'œuvre, Cushla Parekowhai explique que pour son frère, le piano est un objet «sans histoire», jusqu'à ce qu'il le sculpte et le transforme en œuvre d'art. Lili Krauss est donc une des femmes artistes, avec Jane Mander, Jane Campion ou Suzanne Duchamp (la sœur de Marcel Duchamp, auquel fait référence le travail de Parekowhai), dont l'œuvre de Parekowhai parle en creux, en entremêlant les récits et les débats, de la fabrication de l'œuvre à son exposition.

● **Question postcoloniale : le piano dans la colonisation néo-zélandaise**

Le travail du piano, sculpté de motifs et de coquillages typiquement maoris, ainsi que son titre (*He Korero Purakau mo Te Awanui o Te Motu*), qui traduit en maori celui de l'ouvrage de la Pakeha Jane Mander, permettent également d'aborder la question de la colonisation du territoire et de la culture maoris par les Anglo-Saxons.

Le choix du piano, dans l'œuvre de Parekowhai ou dans celle de Jane Campion, n'est pas anodin. En effet, cet instrument est associé à la colonisation, et les premiers colons et missionnaires britanniques le considèrent comme un «compagnon précieux et joyeux» qui les «accompagnera dans leur nouveau pays»<sup>1</sup>. Le piano est alors un marqueur social, qui connote la richesse et le luxe importé. Pour les femmes, savoir jouer du piano est un signe de patience et d'application, qui les valorise sur le marché du mariage. Enfin, le piano est un instrument de colonisation au sens où il impose aux Maoris à la fois une masse visible et un son propre à la culture du colonisateur. Au cinéma, le film *Utu* (Geoff Murphy, 1983) met en scène cette place particulière

du piano comme instrument de la colonisation, en montrant à la fois une femme pakeha en jouer et sa destruction finale par des Maoris révoltés.

L'œuvre de Parekowhai, en reposant sur un piano sculpté et nommé en maori, questionne les liens entre les Pakehas et les Maoris.

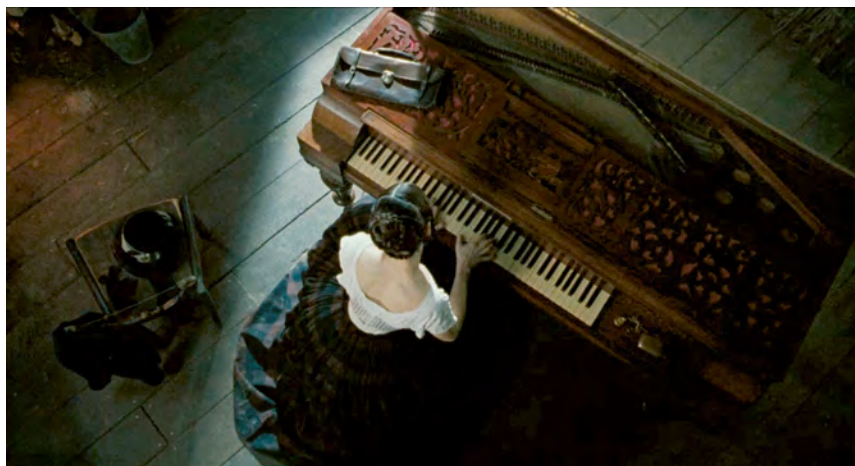
Or, surtout en Nouvelle-Zélande, *La Leçon de piano* a fait l'objet de critiques quant à la représentation des Maoris. Dès 1994, Leonie Pihama, tout en reconnaissant les qualités esthétiques du film de Jane Campion, dénonce le «colonial gaze» (le regard colonial) de la mise en scène<sup>2</sup>. Pour l'autrice, le film est même «dangereux pour le peuple maori» dans sa façon de reconduire des stéréotypes (les Maoris sont naïfs, impulsifs et ne parlent qu'en termes d'insinuations sexuelles) et de mettre en scène un monde «blanc» où les Maoris sont considérés comme «autres» et servent surtout de décor ou de contrepoint «sauvage» aux colons «civilisés». Leonie Pihama propose de déconstruire cette imagerie coloniale qui contribue à minimiser la place des Maoris dans la Nouvelle-Zélande des années 1990.

Dans son travail sur l'œuvre de son frère, Cushla Parekowhai expose également le manque d'attention à la langue des Maoris (le Te Reo) dans le film de Jane Campion, en y relevant (ainsi que dans le scénario et les sous-titres) les nombreuses erreurs de traduction, d'orthographe et de grammaire qui touchent les quelques dialogues dans cette langue.

*He Korero Purakau mo Te Awanui o Te Motu* est donc une œuvre complexe, dont la qualité principale est de susciter des discours suivant des axes multiples, du féminisme au colonialisme en passant par l'esthétique. Conformément au désir de l'artiste, son œuvre est aussi un instrument, joué par des professionnels ou des amateurs dans les lieux où il est exposé. Ces mots de Michael Parekowhai font écho à l'œuvre de Jane Campion : «La vraie signification de l'œuvre

passé par la musique, la performance est au cœur de la compréhension car la musique remplit un espace comme aucun objet ne le peut».

© 1992 Jan Chapman Productions and Ciby 2000. Tous droits réservés.



*Utu* (1983) © DVD/Blur-ray La Rabbia



1 Michael Brown, «A Piano in Every Other House?», *The New Zealand Journal of History* n°51, 2017.  
2 Leonie Pihama, «Are Films Dangerous? A Maori Woman's Perspective on *The Piano*», *Hecate*, vol. 20 n°2, 1994.

## FILMOGRAPHIE

### Édition du film

*La Leçon de piano*, DVD et Blu-Ray, TF1 Vidéo.

### Autres œuvres de Jane Campion

Toute l'œuvre de Jane Campion, y compris ses courts métrages, est disponible dans le coffret « Intégrale Jane Campion », disponible en DVD et en Blu-ray chez Pathé.

*Sweetie* (1989), DVD, Studiocanal.

*Un ange à ma table* (1990), DVD, Studiocanal.

*Portrait de femme* (1996), DVD, Les Films de ma vie.

*Holy Smoke* (1999), DVD, Studiocanal.

*In the Cut* (2003), DVD, Fox Pathé Europa.

*Bright Star* (2009), DVD et Blu-Ray, Pathé.

*Top of the Lake*, l'intégrale (2017), DVD et Blu-Ray, Arte Éditions. Contient, en bonus des deux saisons de la série, le documentaire *From the Bottom of the Lake* (51 min) : voyage au cœur du processus créatif de Jane Campion et du scénariste Gerard Lee.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sur Jane Campion

• Irène Bessière, Alistair Fox, Hilary Radner (dir.), *Jane Campion: Cinema, Nation, Identity*, Wayne State University Press, 2009.

• Michel Ciment, *Jane Campion par Jane Campion*, Cahiers du cinéma, 2014

• Dana Polan, *Jane Campion*, British Film Institute, 2001.

### Sur le film

• Françoise Audé, « Une expérience de femme », *Positif* n° 387, mai 1993.

• Thomas Bourguignon, « Un ange au piano », *Positif* n° 387, mai 1993.

• Stella Bruzzi, « Tempestuous Petticoats: Costume and Desire in *The Piano* », *Screen*, vol. 36, n° 3, été 1995.

• Alain Depardieu, « Les notes de *La Leçon de piano* (journal de la production) », *Studio* n° 81, décembre 1993.

• Sue Gillett, « Lips and Fingers: Jane Campion's *The Piano* », *Screen*, vol. 36, n° 3, été 1995.

• Harriet Marjolis (dir.), *Jane Campion's The Piano*, Cambridge University Press, 2000.

• Leonie Pihame, « Are Films Dangerous? A Maori Woman's Perspective on *The Piano* », *Hecate*, vol. 20, 1994.

### Images de femmes, devant et derrière la caméra

• Françoise Audé, *Cinéma d'elles, 1981-2001*, L'Âge d'Homme, 2003.

• Mélanie Boissonneau et Laurent Jullier, *Héroïnes! — De Madame Bovary à Wonder Woman*, Larousse, 2020.

• Iris Brey, *Le Regard féminin, une révolution à l'écran*, L'Olivier, 2020.

• Véronique Le Bris, *50 femmes de cinéma*, Marest Éditeur, 2018.

• Véronique Le Bris, *100 grands films de réalisatrices*, Grund, 2021.

• Brigitte Rollet, *Femmes et cinéma*, Belin, 2017.

• Antoine Sire, *Hollywood, la cité des femmes*, Actes Sud, 2016.

### Autour du film : fictions et poésie

• Emily Brontë, *Les Hauts de Hurle-Vent*, Le Livre de poche, 1974.

• John Keats, *Lettres à Fanny*, Rivages, 2010.

• Jane Mander, *Histoire d'un fleuve en Nouvelle-Zélande*, Actes Sud, 2002.

## SITES INTERNET

Documentaire *La Nouvelle-Zélande, l'île grandiose de Jane Campion* (2016) de Richard Tindiller  
↳ [vimeo.com/220244335](https://vimeo.com/220244335)

Reportage de l'émission *Faut pas rêver* sur la Nouvelle-Zélande et le cinéma  
↳ [youtube.com/watch?v=KktCDewa\\_PU](https://youtube.com/watch?v=KktCDewa_PU)

Épisode de l'émission *Blow Up* consacré aux génériques de Jane Campion  
↳ [youtube.com/watch?v=semulJOVNMo](https://youtube.com/watch?v=semulJOVNMo)

### Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.  
↳ [transmettrelecinema.com/film/lecon-de-piano-la](https://transmettrelecinema.com/film/lecon-de-piano-la)



- Filmer le corps masculin
- Les anges de Jane Campion

### CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.  
↳ [cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre](https://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre)

Film romanesque faussement classique, *La Leçon de piano* raconte ou plutôt fait ressentir l'histoire d'Ada, une jeune Écossaise muette mariée à un inconnu qu'elle doit rejoindre en Nouvelle-Zélande avec sa fille Flora. Dans son voyage que l'on imagine sans retour, elle est accompagnée par son piano, qui lui permet à la fois de se faire entendre des autres et de faire vivre un monde intérieur que l'on devine intense et bientôt sensuel. Faisant fi des stéréotypes (du XIX<sup>e</sup> siècle d'Ada et du XX<sup>e</sup> dominé par les représentations de femmes-objets), *La Leçon de piano* est un portrait de femme transgressive à ajouter à la galerie de Jane Campion, qui n'a cessé, depuis ses premiers courts métrages en 1982, d'explorer la richesse des personnages féminins. Ce film, qui met en scène le désir féminin au sein d'une société patriarcale et puritaine, a été récompensé d'une Palme d'or en 1993, la seule, aujourd'hui encore, remportée par une femme !



AVEC LE SOUTIEN  
DE VOTRE  
CONSEIL RÉGIONAL

capricci  
ÉDITEUR DE CINÉMA