

Tom à la ferme Les confins : un contre de fées

Pierre Lanquetin

Numéro 314, juin 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89072ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lanquetin, P. (2018). Tom à la ferme : les confins : un contre de fées. *Séquences : la revue de cinéma*, (314), 35–37.

Tom à la ferme*

Les confins un contre de fées

PIERRE LANQUETIN

Si l'on admet assez facilement la dimension programmatique de la première séquence d'un film comme on le fait en littérature pour l'incipit d'un roman ou la scène d'exposition d'une œuvre théâtrale, il n'en demeure pas moins qu'au-delà des annonces dont la première séquence filmique peut s'avérer porteuse, celle-ci offre immédiatement au spectateur dans *Tom à la ferme* une vraie charge symbolique dont l'atmosphère du film ne se départira pas.

Le mérite de cette première séquence dont notre titre fournit les bornes est de présenter un cas original, une sorte d'hapax de traitement de la marge et de la limite; comprenons ainsi que le personnage qui va à la rencontre de cet espace d'exclusion, qu'on lui impose habituellement, impulse le mouvement de l'«action vers» plutôt que de le subir. Tom à la ville, Thomas Podowski dans cette campagne des confins du pays — et l'onomastique est ici cruciale — incarne la figure du jeune homosexuel à qui la ville, son anonymat et son indifférente tolérance ont offert un travail de publicitaire et un solide refuge, loin de la sauvagerie (étymologiquement «qui vient de la forêt») et de la barbarie des espaces ruraux dont le conservatisme et l'hermétisme au changement sont les paradigmes définitoires. La problématique que semblent d'emblée laisser filtrer les premières minutes de l'œuvre pourrait ressembler d'un point de vue spatial à celle de l'antique limes.

Le limes latin puisque le terme qui nous renvoie historiquement à l'Empire romain représente la zone frontière aux contours incertains qui sépare les territoires de Rome de ceux des barbares, aux mœurs et coutumes sinon différentes du moins fantasmées collectivement comme telles. Le film de Dolan semble s'originer dans cette opposition et les murs, bien qu'ils soient symboliques, n'ont de cesse de s'ériger sur la route de celui qui va à la rencontre de cet espace qui le rejette et le nie. Un des inserts les plus significatifs de la séquence concerne l'écriture sur un papier essuie-tout avec un feutre aquarelle du futur message-hommage, élément caractéristique du discours épigraphique cérémoniel. A peine rédigé, le texte est menacé de disparition en raison de l'humilité ou de l'inadaptation des supports et des



moyens utilisés pour le faire naître, comme si la parole que l'on amenait, que l'on offrait devait être menacée de dissolution et de disparition ou comme si le barbare allait empêcher son figement pour l'éternité et sa trace. Rappelons que le mot barbare est initialement une sorte d'onomatopée de la langue grecque antique, mimétique d'une sorte de charabia: le barbare est d'abord celui qui n'est pas compris. Le film confirmera d'ailleurs cette hypothèse puisque le discours funéraire prévu à l'église, dénaturé à la demande de Franck — pour qui, par réciprocité, Tom est le barbare —, ne sera jamais prononcé.

La plongée aérienne, avec plan d'ensemble et travellings avant qui occupe une partie remarquable de cette ouverture, appelle quelques commentaires. L'effet-frontière, souligné par l'opposition des espaces et les lignes de fuite — la route grise prise en étau par les champs marron — rend encore plus fragile et solitaire l'avancée de la voiture de Tom. La destruction du GPS, devenu inutile dans cette zone non-référencée, signe l'entrée dans l'espace sauvage (et la polysémie doit jouer à plein) qui échappe à toutes les tentatives de lectures cartographiques et donc d'appropriation. Le morceau de papier où figure l'adresse à trouver, bout déchiré et gribouillé comme un vieux parchemin ou quelque carte ancienne, fait de ce trajet une lutte pour trouver le bon point d'arrivée. Les confins sont donc bien cette zone que l'on peine à déchiffrer, où ce qui était un objectif a priori simple — rejoindre, rouler ou filer — devient une

« Rappelons que le mot barbare est initialement une sorte d'onomatopée de la langue grecque antique, mimétique d'une sorte de charabia: le barbare est d'abord celui qui n'est pas compris. »

**Proposition d'analyse de séquence filmique, Tom à la ferme, Xavier Dolan [0'26]-[8'42]*

1. La barbarie des espaces ruraux



tentative erratique et pailletée d'hésitations. La route, initialement unique et rectiligne, cède le pas, au fur et à mesure du déroulé de la séquence, à des ramifications moins consistantes, assurément plus incertaines et relevant de l'impasse fonctionnelle ou bien encore du labyrinthe inextricable. Déviations et autres détours¹...

Ce reflux ou cette disparition de l'humain se lisent au travers des nombreux signes de désolation qui scandent le trajet final de Tom vers sa destination. Les carcasses de voitures abandonnées — entre clin d'œil possible à *Mad Max*² et signe d'un hiver post-apocalyptique —, les constructions inachevées, la mention furtive sur une pancarte rouge « À vendre » qui tranche avec l'impression achromatique générale, les tracteurs à l'arrêt, tous ces éléments qui font paysage marquent une rupture nette avec l'énergie et le fourmillement de la ville et du quotidien urbain. Dans une sorte de renversement général, les seules « personnes » que croise Tom, ce sont ces vaches, nouvelles héroïnes d'une farce tragique jouée par un bestiaire campagnard hébété. Humidité, brouillard avec tout ce qu'ils portent de flou et d'indistinction, croassement intradiégétique discret mais répété d'un corbeau au sortir de la voiture devant la ferme, achèvent de donner une tonalité lugubre, un signal de mauvais augure à cet espace inconnu que le personnage souhaite appréhender. Dans l'imaginaire collectif, le limes, les confins — et l'histoire des grandes découvertes le confirme — sont toujours une source d'angoisse, de projections dysphoriques, car ils incarnent l'inconnu nécessairement hostile à conquérir et à civiliser. La rupture des moyens de

communication telle que le téléphone portable ne captant plus aucun réseau, le bruit incongru fait par la valise traînée sur le sol comme si on n'avait jamais envisagé de recevoir ou de partir de cet endroit, marquent la ferme du sceau de la dystopie. Cette caractéristique est d'autant plus prégnante que le thème de l'incommunicabilité s'invite dans cette séquence liminaire. Une absence de dialogue de plus de huit minutes, l'interjection « allô » qui incarne typiquement la fonction phatique du langage, mot de nature à établir le contact qui reste sans réponse, puis la porte, frontière entre le dedans et le dehors, le public et le privé, et dont l'ouverture initierait l'hospitalité, qui reste fermée : l'espace devient conflictuel, les confins s'agitent et la rencontre, qu'on suppose à venir, s'annonce comme la pierre d'achoppement de la loi et de la coutume de l'un et de l'autre. Le limes, c'est aussi la friction et la tension puisque la limite n'est pas le centre et le centre n'irradie jamais complètement jusqu'à la limite.

Hors-temps, hors-lieu, multiplication des antagonismes et des lignes de fracture proches d'un manichéisme assumé, la séquence initiale n'est pas sans évoquer un conte de fées, ou plutôt *contre* de fées. On comprend mieux à cet égard le titre du film à la résonance enfantine : *Tom à la ferme*, c'est le conte initiatique et didactique, sorte de récit d'apprentissage, mais aux traits plus stylisés qui s'annonce. Mais on présage déjà du pire et c'est une nouvelle « Boucles d'or³ » qui pénètre dans la maison. On relève aisément afin d'étayer cette hypothèse le motif topique de l'entrée dans le logement laissé momentanément



vide (*Blanche-Neige et les sept nains, Boucles d'or et les trois ours*, indépendamment de leurs différentes versions), mais l'univers qui s'offre et se déploie devant le personnage est tout sauf accueillant et engageant. Le symbolisme du nombre 69, marqué par la dissymétrie entre 6 et 9 et qui sert de numéro d'adresse au référencement de la maison, est dans la tradition le signe de l'opposition entre le bien et le mal, la dichotomie spatiale radicale entre l'envers et l'endroit. Les paroles de la chanson de Kathleen Fortin⁴ annoncent à ce titre par figuration analogique les tourments à venir :

*Comme une pierre que l'on jette
Dans l'eau vive d'un ruisseau
Et qui laisse derrière elle
Des milliers de ronds dans l'eau [...]*

Mais au-delà de l'exégèse poétique, la dissonance réelle provient des mouvements de bouche sans son que Tom produit dans la voiture et qui donne l'impression que c'est lui qui chante : féminin et masculin se superposent, subséquentement se télescopent et laissent deviner — l'anneau à la main droite et non à la main gauche renforçant cette déviance — une rupture dans l'ordre des conventions : Boucles d'or a la voix douce, les cheveux blonds mais le corps d'un homme. Si l'on suit le fil du revirement ou de la réécriture déceptive par rapport au conte de fées que nous mentionnons, il nous faut remarquer que lorsque le personnage arrive enfin devant la maison, la porte est fermée alors qu'elle est ouverte dans le conte ; alors que Boucles d'or goûte une soupe chaude, Tom

ne trouve que les restes d'un repas déjà consommé et tandis qu'un feu brûle dans la cheminée où la jeune fille s'attarde, le protagoniste du film se déplace dans une atmosphère sombre à faible degré d'iconicité et dans laquelle le rideau tiré sur l'une des fenêtres de la chambre évoque aisément les barreaux d'une prison. Et si tous deux finissent par s'endormir, Tom n'aura trouvé sa place dans aucun des lits : locus amoenus contre locus horribilis.

Alors pourquoi récrire ou du moins laisser filtrer des symboles aussi univoques ? Tout d'abord, pour montrer le traitement qui sera réservé à celui qui se met en marge des normes sociales : conte de fées inversé, violences psychique et physique, enfermement. A l'orée de l'œuvre, les signes évoqués trahissent l'obscurité à venir des relations entre Tom et Franck, les germes de la destruction. Mais la réponse est peut-être à chercher aussi du côté des analyses de Bruno Bettelheim et de son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées*⁵. Prenons le temps de relire ce passage significatif :

De nos jours, mais aussi à travers les siècles, la façon la plus facile de tourner les difficultés est la fuite, ce qui, au niveau de l'inconscient, revient à nier ou à refouler les problèmes. C'est la solution que nous propose finalement «Boucles d'or». L'apparition et la soudaine disparition de l'héroïne laissent les ours impassibles. Ils agissent comme s'il ne s'était rien passé, comme s'il s'agissait d'un interlude sans importance ; tout est résolu au moment où Boucles d'or saute par la fenêtre [...] Contrairement à ce qui se passe avec les contes de fées traditionnels, on a l'impression que l'expérience de Boucles d'or dans la maison des ours n'a guère apporté plus de changement dans sa vie que dans celle des ours. Nous restons sur notre faim. Nous savons que Boucles d'or a sérieusement cherché sa place (et par implication, son identité), mais nous ne savons pas si moi est passé à un degré supérieur⁶.

L'identité de Tom au contact de l'Autre, sauvage et barbare, se trouve menacée, la découverte des confins met en péril la solidité du monde auquel il appartient et c'est l'instabilité qui domine. Dès lors, pas d'acculturation, pas de découverte d'une altérité renversante à prendre en compte. Tom a beau s'être affirmé à la ville, être devenu lui-même là-bas, l'ici et le maintenant de l'Autre le ramènent inéluctablement à sa condition de marginal, lui enjoignent de ne pas croire à la fable de l'acceptation. «Comme s'il ne s'était rien passé»... Au royaume du conteur Dolan, on n'est jamais soi-même partout, et c'est un leurre de croire en la communauté : il s'agit bien d'un cinéma qui prend le chemin de la contre-utopie sociale. ▲

2. Les germes de la destruction

3. C'est un leurre de croire en la communauté

¹ Référence à une œuvre de l'auteure libanaise Valérie Cachard où les personnages tentent de se réapproprier le temps et l'espace.

² *Mad Max*, George Miller, 1979

³ La version de travail est celle des frères Grimm, au risque de se perdre sinon dans une des variantes dont l'origine remonte à une légende écossaise.

⁴ Kathleen Fortin. *Les Moulins de mon cœur*, paroles de Michel Legrand, 1968.

⁵ Bruno Bettelheim. *Psychanalyse des contes de fées*, «Boucles d'or et les trois ours», (Paris : Robert Laffont, 1976, rééd. 1999).

⁶ *Op. cit.*, p. 337.