

Poésie dans *Tom à la ferme* de Xavier Dolan : Structure, langue et olfaction

Tom à la ferme (Xavier Dolan) の詩的なもの
——構造、言語、嗅覚

IMURA Manami

井村まなみ

要約

映画 *Tom à la ferme* は、Michel Marc Bouchard の同名の戯曲をもとに Xavier Dolan が監督した作品である。広告代理店に勤める主人公トムは、亡くなった恋人の葬儀に出席するため、その家族が暮らす農場を訪れる。サスペンスをはらむ物語は、強度を持ち、最後まで観客を捉えて離さない。本稿は、これまで社会的・心理的な面から扱われてきた作品の、この強度の由来をたずねることを目的とする。まず、対称性や反復から成る作品の構造を分析することから始め、言語がつくり出す空間を浮き彫りにする。さらに、こういった分析から逃れる部分に光を当て、香りの表象が提示する問題を通して、作品と詩的なものとの結びつきを探る。

キーワード : *Tom à la ferme*、構造、言語、詩、香り

Mots-clés : *Tom à la ferme*, structure, langage, poésie, odorat

Tom à la ferme est un film de Xavier Dolan, réalisé en 2013 d'après la pièce éponyme de Michel Marc Bouchard, créée à Montréal en 2011 et parue en 2012 aux éditions Théâtrales. On y suit le héros Thomas Podowski, dit Tom (Xavier Dolan lui-même) qui se rend dans la famille de son amant, mort dans un accident de voiture, pour assister à ses funérailles ; contrairement à ce qu'il avait prévu, une fois les funérailles passées, il va rester, malgré lui et presque contre sa volonté, « à la ferme » aux côtés de la mère, Agathe (Lise Roy), et du frère, Francis (Pierre-Yves Cardinal), et aider au travail de la ferme, sans profiter des occasions qu'il aurait de la quitter. Telle est l'histoire, et l'origine du titre *Tom à la ferme*. Bouchard et Dolan résument ainsi le propos du film. « Le mépris envers les homosexuels n'est pas un sujet obsolète » (Bouchard, p. 9), « À cause d'une culpabilité – ne pas avoir pu sauver la vie de son amant –, Tom ne sait pas résister à la violence et l'intolérance de Francis, finit par les accepter, tombant dans le syndrome de Stockholm » (Dolan, *Tom à la ferme*, livret du film, Uplink, 2014, p. 7). Le film traite à la fois d'une différence

sociale et d'un aspect psychologique. S'y ajoute l'opposition entre la métropole (Montréal) et la campagne. C'est dans ce cadre que se déploient des relations humaines générales (l'amour pour un amant disparu, la tristesse d'une mère) et que se crée un suspense singulier (pourquoi personne ne parle à Francis ? Pourquoi est-il si isolé ?). Le spectateur se trouve pris dans un espace spatio-temporel intense qui le tient captif jusqu'à la fin.

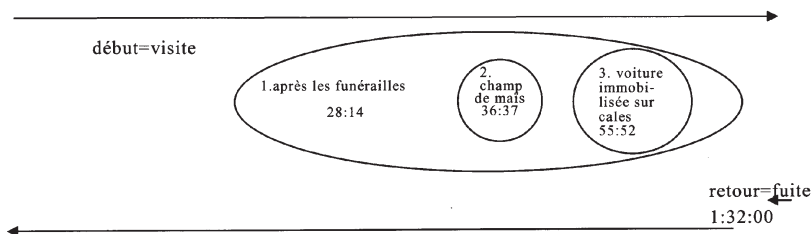
Le but de cet article est de chercher à comprendre d'où vient cette intensité en trois temps : d'abord, mettre au jour les éléments constitutifs de cette intensité, à savoir révéler les axes (contraste, symétrie, cadence et répétition) imbriqués dans sa structure ; ensuite, examiner les propriétés langagières qui sous-tendent les personnages à l'intérieur de cette structure ; et enfin pointer ce qui échappe à cette analyse — ce qui ne se représente ni visuellement ni par le langage, la question de l'odorat — pour essayer son rapport possible avec la poésie¹.

1. Structure

1-1 Contraste : droites et courbes

Les axes-supports font apparaître d'abord un contraste : ligne droite et cercle dessinés par l'avancée de la voiture et la fuite du héros : allers de l'avant et retours. La voiture de Tom file tout droit dans la première scène (vers le fond de l'écran, du bord de l'eau à la terre, belle route dans la lumière du soleil, chemin direct, poursuite de la voiture en plongée) ainsi que dans la dernière scène (le déplacement est saisi par le mouvement du paysage en arrière plan de la vitre de la voiture, dans la nuit, lumières artificielles, immeubles-tours). Cela constitue deux parallèles à chaque bout du film.

Tom, malgré plusieurs possibilités qu'il a de quitter la ferme, ne s'y résout pas au début, et plus tard n'y parvient pas : par trois fois, il fait un faux départ et revient à la ferme. Voici la schématisation de ces figures :



Le fait que le film commence et finisse par une chanson accentue ces parallèles. Mises aux deux extrémités, la première nous fait entrer dans l'histoire, la seconde ouvre un après à cette histoire.

Les paroles de la chanson de la première scène (*Les Moulins de mon cœur*, *The Windmills of Your Mind*, Michel Legrand, 1968) redoublent le mouvement circulaire :

« Comme une pierre qu'on jette [...] / Tu fais tourner de ton nom / Tous les moulins de mon cœur ». On notera que la suite (« Et ton absence leur donne / La couleur de tes cheveux. ») préfigure, par la contiguïté des cheveux du héros avec les cultures à l'entour, la scène de la lutte dans le champ de maïs. Alors que celles de *Going to a Town* (Rufus Wainwright, 2007) introduisent, avec les lettres « USA » dérisoirement imprimées sur le sweat-shirt de Francis, resté stupéfait dans l'avant-dernière scène, l'existence de l'Amérique (« I'm so tired of you, America ») absente jusque là.

1-2 Symétrie : voiture et vache

Toujours au début, le réalisateur insère deux plans qui anticipent la suite de l'histoire, voire un de ses dénouements : une voiture, rouillée et abandonnée dans un champ, et une vache allongée. Elles sont à l'image, dans leur mutisme et leur immobilité, de la contrée dans laquelle Tom s'aventure et de ce qu'il va y vivre.

La voiture frappe l'esprit d'Agathe. Dans son premier dialogue avec Tom, ne trouvant pas de mots justes, en situation, elle exprime son admiration mêlée de curiosité :

(p. 11) A - « Vous avez une belle voiture. »

(10 : 02) A - « Vous avez une belle voiture noire. »

Une voiture dans une telle région, en pleine campagne, vaut une barque sur l'océan. Sans elle, ni accès ni échappatoire. Mais ici, pourvu qu'elle fonctionne, son élégance ne compte pas. « La voiture est belle » est sans importance au fond. Pourtant la remarque d'Agathe n'est pas anodine. La « belle » voiture relève de l'étranger. L'important, c'est d'en avoir une. Ce que Tom saura en trouvant sa voiture aux roues démontées, et en dérobant pour s'enfuir celle de Francis.

1-3 Cadence : « partir » et « ne pas partir »

Un verbe se trouve répété, martelé dans le dialogue tantôt au futur tantôt au conditionnel : « partir ». Guillaume (amant de Tom, frère de Francis, fils d'Agathe) est le personnage qui incarne ce verbe « partir » : mort récemment, donc « parti du monde » où survivent les trois autres, il « était déjà parti de la ferme auparavant ». Sa rengaine était « partir », comme le rappelle Agathe : (p. 12) A - (*lui* [à Tom] *touchant le visage*) « Je veux pas que tu me dises que tu vas partir demain. Il disait toujours ça quand il arrivait : “ Je vais partir demain! ”, Toi, tu vas rester. » (Nous soulignons.)

Le verbe « partir » est important pour chacun d'eux ; c'est un regret, une obsession et un espoir. Ils sont tous particulièrement sensibles à ce verbe. Tom disait au téléphone qu'il « partirait » pour « Ajaccio » avec Guillaume et du coup, pour Francis, Tom devient impardonnable pour cette raison seule – sa facilité à prononcer ce verbe « partir » :

(p. 19) F - « J'ai déjà entendu ta voix. Un jour, au téléphone : “Je l'attends

pour dîner. [...] On part cette nuit en vacances, pour Ajaccio... »

(24 : 54) F - « On part en vacances cette nuit pour Ajaccio. On part en vacances cette nuit pour Ajaccio. [...] Je reconnais ta voix... »

Ainsi, le verbe « partir » revient-il à travers le film entier, aux moments-clés, pour accentuer son poids sur les personnages. Tom le prononce sans être conscient que ce verbe provoque de la colère chez Francis parce qu'il touche chez lui un point sensible. S'ensuit alors, fatalement, la lutte dans le champ de maïs : (p. 26) T - « Idée idiote de rester ici. [...] Je rentre chez moi. » / T - « Je dis tout à ta mère puis je m'en vais. » / T - « Tu me laisses partir. » ; (36 : 27) T - « Je sais pas quel jeu tu joues ni ce qui te motive, mais moi, je dis tout à ta mère et je rentre chez moi après. » En dansant le tango, c'est Francis qui insiste sur ce point : (p. 39) F - « Tu sais, moi, je suis pogné ici à cause de ma mère. Je pourrais partir, [...] » ; (51 : 07) F - « Je suis coincé ici à cause de ma mère. Je peux pas partir, de la laisser toute seule. »

1-4 Répétition (du travail de deuil)

Le film commence sur la main de Tom qui écrit ; la caméra poursuit, mot à mot, ce qui s'écrit. Il s'agit du brouillon d'une oraison funèbre :

(00 : 16) (à l'encre bleue sur une serviette en papier dans un café)

« Aujourd'hui, c'est comme une partie de moi qui meurt. Je n'arrive pas à pleurer. J'ai oublié les synonymes du mot "tristesse". Maintenant ce qu'il nous reste à faire sans toi, c'est te remplacer. »

Dans les versions successives écrites ou imaginées par Tom, « aujourd'hui » demeure, se répète comme si la mort et la tristesse se renouvelaient à chacune de ses tentatives. Il conserve obstinément cet adverbe : (p. 16) T - « Aujourd'hui, c'est une partie de moi qui meurt et puis j'arrive pas à pleurer. Je connais pas tous les synonymes de la tristesse. [...] » ; (p. 12) A - « Tu vas dire des choses aux funérailles. » / [...] / T - « J'ai préparé des choses. »

Et pourtant, à l'église en public, tétanisé, il ne parvient pas à prononcer les mots qu'il avait préparés. Il s'en explique par la suite : (30 : 21) A - « J'ai vu ton malaise, Tom. » / T - « Désolé, c'était un brouillon, c'était désorganisé. » / A - « Ça devait être émouvant. » Plus tard, il parvient à reformuler son discours, le faisant passer pour celui de Sara, une collègue de Tom, avec qui Guillaume a eu une brève aventure. Francis, soucieux de camoufler l'homosexualité de son frère, fait croire à Agathe que Sara était la petite amie de Guillaume. Mais les mots que Tom met dans la bouche de Sara, dans une prétendue conversation téléphonique, sont évidemment les siens : (p. 22) T - « Aujourd'hui, c'est une partie de moi qui meurt et j'arrive pas à pleurer. Je connais pas les mots pour la tristesse [...] » ; (31 : 33) T - « Elle a dit : Aujourd'hui, c'est comme une partie de moi qui meurt, puis et j'arrive pas à trouver pour décrire le vide à combler. Et après, elle a dit : t'es insignifiant, t'es rien... »

Il répète ses mots, et de fait, il le fait comme s'il les répétait pour s'exercer, pour égaliser ce jour de la perte avec les autres jours. Une fois accompli son projet initial, pourquoi Tom ne quitte-t-il pas la ferme ? Ayant échoué à dire ses mots en public – représentation publique –, le travail du deuil ne se réalise-t-il que partiellement ? La réponse est estompée, car on ne sait plus dans quelle mesure son séjour à la ferme est voulu par lui ou imposé par les autres. Nous savons au moins qu'il ajoute en catimini au travail de deuil freudien (« [...] à la fin du travail l'énergie qu'il fallait dépenser pour l'effectuer se trouve dissipée ») (Freud, 1968, p. 166) une suite à sa manière : « Maintenant ce qu'il nous reste à faire sans toi, c'est te remplacer. » Nous reviendrons sur la fin de son serment murmuré « c'est te remplacer », qui prendra une signification plus importante, plus tard dans le film.

2. Espace langagier

2-1 Démarcation des personnages

La pièce de Bouchard, contrainte par la scène, compte principalement sur les propriétés du langage. Le film, dont Dolan et lui ont coécrit les dialogues, différencie davantage encore les personnages en dotant chacun d'eux d'un rapport spécifique au langage.

Tom travaille dans la publicité, il sait manier les mots, connaît leur sens et leurs effets. Il est à l'aise avec eux. C'est d'ailleurs grâce à cette habileté qu'il prépare d'abord pour lui-même, un discours qui deviendra l'oraison des funérailles, puis qu'il joue son rôle dans le dialogue fictif avec Sara. Surnommé « Monsieur Synonyme », il devrait exceller à trouver les mots justes : (p. 20) T - « A l'agence, on m'appelle monsieur Synonyme. Je cherche les équivalents. La chose qui est comme la chose, mais qui est pas vraiment la chose. C'est une obsession. » Dans son oraison même, il parle de synonymes : (00 : 16) « J'ai oublié les synonymes du mot "tristesse". » ; (p. 16) « Je connais pas tous les synonymes de la tristesse. » Il sait qu'il est capable de présenter (rendre présent à l'esprit), par son langage, ce qui n'est pas là. Passé perdu, personne morte, extase éloignée, il donne toute sa mesure pour les représenter (rendre présent à l'esprit encore une fois, et à plusieurs reprises autant qu'il le souhaite), pour y assister et les revivre. Quand, façonnant les discours directs et indirects, il représente les mots, les actes, et les goûts de son amant mort, il vit leurs scènes d'amour : (p. 16) T - « "Descends ton slip le long de tes jambes. Lentement." Ça, tu aimais. » ; (42 : 01) « Elle m'a dit de dire qu'il avait des bras forts et qu'elle aimait qu'il l'enlace, [...] Elle a dit : J'aimais quand ses aisselles suaient sur mes épaules. Sa démarche me disait comment on baiserait. »

Libre dans le langage, il a une confiance totale en lui. Il n'hésite pas à poser des questions spontanées, et avec une simplicité d'enfant, il présuppose ses interlocuteurs à son image : (p. 25) T - « Pourquoi y a une personne qui te parle ? À la salle communautaire, tantôt, personne est venu te voir. T'es quand même le frère du défunt. » ; (35 : 00) T - « C'est qui, la personne, tantôt, qu'on a pas laissée entrer à l'église ? Pourquoi y a une personne qui te parle ? c'est quand même ton frère. » : (p. 38)

T - « Elle s'appelait comment ? » ; (52 : 11) T - « mais pourquoi tu ne lui as pas donné ? » ; (57 : 15) T - « Qu'est-ce qu'on fait ? Mais tu n'as qu'à rester... »

Francis contraste nettement avec ce Tom. Pour Francis, dire n'est que témoigner sur place. Il n'exprime que ce qui existe là, avec le minimum de mots, ou il ne fait que ressasser les mêmes mots : (p. 16) F - « Si tu dis à ma mère qui tu es, les coyotes vont s'occuper de toi ! Si t'ouvres ta grande gueule, compte sur moi, on va rien retrouver de toi. » ; Il ne sait pas contrôler le rapport triangulaire – acte de dire, ce qui est dit, et celui qui dit – au moyen du langage. Il ne dit que son désir immédiat : (50 : 10) F - « C'était ça. »

L'énigme posée au début – « Pourquoi personne ne parle à Francis ? », « Qui est chassé par lui à l'église ? » – n'est résolue qu'à la fin, cela dépend de son rapport avec la langue. Il ne se lie avec personne, pas même avec sa mère, sur le plan langagier. Le langage est un outil qui permet d'établir une distance nécessaire, utile comme la charrue que tient Francis, sans laquelle, il ne se sert que de ses mains nues, qu'il blesse. Privé du langage, il va au corps. Les mots pour lui sont donc liés directement à l'organe corporel d'où ils sortent : la bouche. Attaquant le garçon qui a humilié son frère, il ne le bat pas au visage, ni le prend pas par les épaules. Il va détruire un organe précis, sa bouche. Qu'ils disent « déchiré » est exact. Il déchire, pour ainsi dire, les mots sortis de sa bouche.

(p. 34) F - « Le gars que j'ai déchiré. Déchiré ! C'est ça qu'ils ont dit. C'est ça que j'ai fait. [...] J'ai mis mes deux mains dans sa bouche puis j'ai ouvert. Ouvert jusqu'à ce que ça déchire. Ils ont pas dit "battu". Ils ont pas dit "blessé". Ils ont dit "déchiré !" [...] »

Sans base langagière commune, Tom et Francis éprouvent une joie simple et spontanée quand ils partagent un vocabulaire commun : (p. 36) T - « Francis a dit « colostrum » ! Francis a dit un mot latin. » ; (p. 24) « Je pensais pas que les trayeuses, ça pouvait être aussi moderne. »

En présence de ces deux hommes, Agathe se noue autrement au langage. Pour elle, les mots ont de la validité quand ils s'adressent directement à elle, elle ne croit donc qu'à la parole. L'écriture, permettant d'être lue par n'importe qui, même après des années, ne mérite pas sa confiance : (p. 56) A - « Si mon garçon est pas capable de me dire ce qu'il a à me dire en pleine face, bien, qu'il le garde pour lui. Si mon garçon s'en va sans me dire pourquoi, c'est pas dans un cahier que je vais comprendre pourquoi. » Agathe accepte tout ce qu'ils lui disent, et en contrepartie, elle ignore (ou en fait semblant) ce qu'ils ne lui disent pas directement. Ne demandant guère plus d'explications, elle a l'habitude d'attendre que soient comblées les failles d'informations. Elle les attend en retenant sa respiration. Étouffée au bout d'un moment, elle laissera éclater ses paroles retenues :

(p. 52) A - « [...] Pourquoi elle prend pas la boîte ? Pourquoi elle fait rien

de ce qu'elle devrait faire ? Pourquoi elle est pas venue aux funérailles ? [...]
Pourquoi y a quelque chose qui va pas ? C'était qui mon fils ? C'était qui ? [...]
C'est quoi son accident ? »

L'entrée en scène de Sara fait ressortir (la différence de) leurs langues. Chez Bouchard, elle s'exprime en anglais quand elle communique avec Tom. Le film abandonne le bilinguisme, mais ne change pas son rôle. Sara est un personnage hors champ ; c'est celle que Francis et Agathe n'avaient jamais vue et, que même Tom ne fréquentait pas. Finalement jointe par Tom, elle arrive de loin comme Tom à son arrivée. Tout comme Tom au début, à chaque instant elle ne manque pas de réagir à leurs paroles. Convoquée, Sara vient donc déranger leurs langues qui sans elle, finiraient par se stabiliser. Elle arrive à réveiller leurs langues engourdies pour les remettre dans leur premier stade, différentes et instables, peu communicables.

2-2 Jeu entre noms propres et noms communs

Ainsi, dans les dialogues des quatre personnages, le langage déploie ses propriétés, et souligne leurs différences. Or il montre une autre répartition en dehors du cadre discursif. Voyons maintenant l'usage stratégique des noms propres et noms communs.

Le titre, *Tom à la ferme*, combine un nom de personne, *Tom*, prénom ou diminutif de prénom assez courant, et un nom de lieu et un type d'activité. Cette « ferme » est « une ferme laitière quelque part en province » (p. 10), aucune précision sur la région n'est apportée, elle reste anonyme, banale, archétypale. La vision du film fait ressortir l'originalité de son histoire d'autant plus que cette ferme sans nom et son héros au nom banal en sont dépourvus.

Tout comme dans le titre, dans le film, nous n'avons que les noms de personne et de lieu, comme noms propres. Pendant la plus grande partie du film, ce sont Tom, Francis et Agathe seuls qui se parlent. Naturellement, ils n'ont pas besoin de s'interpeller par leurs noms de famille. À la différence du monde de la pièce, le film fait sortir Tom de ce huis-clos à trois et nous apprend leurs noms de famille à la faveur de la scène de la clinique : Thomas Podowski et les Longchamp. Le médecin est assurément au courant de la violence passée et présente de Francis, elle suggère à Tom de quitter rapidement la région.

(38 : 59) Docteur - « Vous êtes un Longchamp Podowski ? » / T - « De famille éloignée. » / Docteur - « Bon retour à Montréal. »

Le nom de Guillaume n'est prononcé qu'une seule fois à l'église, et encore le prêtre se trompe-t-il de nom et Francis le corrige. Par la suite, les trois personnages ne le prononcent jamais. Il est toujours paraphrasé, précédé d'un possessif (« mon (ton) frère », « votre (mon) fils »), il est un objet installé qu'ils partagent entre eux. Bref, il leur appartient, il est à eux. C'est au moment où Sara arrive à la ferme que ce nom

repréend vie. Renommé Guillaume, il trouble de nouveau le cœur et les rapports des survivants. Le nom propre de personne a une telle force : le défunt n'a en fait plus de place, ni de raison pour être appelé par son nom propre, et tant qu'il n'est pas appelé, il est un objet inerte que dominant les survivants.

Quant aux noms de lieu, « Ajaccio » est pour Francis, comme l'on a vu plus haut, le nom d'un lieu impossible. À consonance non québécoise, il est un lieu de double départ : la prochaine destination de celui qui est déjà parti. À part « Ajaccio », seul « Montréal » est nommé, toujours en dehors de la ferme (à la clinique une fois, et dans un bar une autre fois vers la fin), associé à la ville d'origine de Tom. Le barman lui demande s'il est français : (1 : 19 : 43) « Tu es français ? » « Non, de Montréal. » Ce court dialogue fait entrevoir la coupure entre la ville et la campagne qui accentue l'hétérogénéité des milieux et modes de vie de Tom et de ceux de cette région. Tant qu'il reste à la ferme, « Montréal » n'importe pas. C'est un « dehors », étranger à une ferme anonyme.

Les axes-supports – contraste, symétrie, cadence, et répétition – soutiennent la structure de l'œuvre pour former son espace temporel et spatial. Et l'efficacité langagière y travaille. Le simple acte de « dire » distingue les personnages et met au jour leur discordance. Les noms propres de lieu désignent non seulement les lieux auxquels ils renvoient, mais ils nomment surtout l'au-delà de « la ferme ». Mais bien que ces axes fassent apparaître sa structure, nous sentons que celle-ci n'épuise pas le sens du film ; il subsiste comme un résidu ténu, indéfinissable, un fil, que nous y entr'apercevons, qui court dans le film et qui résiste à son analyse.

3. Question de l'odorat : représentation du parfum

Si dans leur première conversation Agathe s'intéresse à la voiture de Tom, dans leur deuxième conversation, au dîner, c'est le parfum de Tom qui attire son attention :

(p. 15) A - « Tu portes son parfum. »

(13 : 52) A - « Tu portes son parfum? » / T - « Oui. » / A - « Ça sent bon. »

On doit comprendre alors que dans cette cuisine où aucun signe olfactif ne nous ait montré, cette nuit-là, flotte invisible un parfum. Dire « Tu portes son parfum », soit comme une affirmation, soit sous forme de question, c'est dire « je sais, je remarque que tu portes son parfum », et « je voudrais que tu saches que je sais que tu portes son parfum », dans la complexité d'un acte d'énonciation. Grâce au parfum, les deux personnages qui viennent de se connaître, se reconnaissent dans un même espace, étroit et intime voire complice. Tom porte-t-il la même marque de parfum que son amant ? Ou bien, puisqu'ils vivaient ensemble, est-ce son parfum corporel qui se dégage ? Le fait que Tom se couvre le visage du débardeur de son amant défunt pour dormir raconte beaucoup de son attachement pour lui et de l'attrance de Tom pour les odeurs.

Francis lui aussi remarque immédiatement le parfum de Tom : (p. 17) F - « Puis

demain, mets pas de parfum. Les hommes qui se mettent du parfum, c'est juste pour les noces. Demain, c'est des funérailles. Besoin de répéter ? » ; (18 : 15) F - « Mets pas de parfum, le parfum, c'est pour les noces, pas pour les funérailles, Ok ? »

Le parfum fait pénétrer dans l'intimité. Le champ olfactif humain est limité et seuls ceux qui entrent dans ce champ le perçoivent. La relation entre le parfum et son porteur travaille donc d'une façon métonymique : quand il n'y a que le parfum seul, on cherche forcément la présence (on prend conscience de l'absence) de son porteur. Ici, son porteur est mort, ceux qui l'ont connu sont les seuls à reconnaître « son » parfum, ils ressentent son absence (et sa présence), ils en parlent et le partagent. Son porteur mort resurgit entre eux. Ceci n'est d'ailleurs pas nouveau, comme le montre l'historien Alain Corbin :

L'éternité du parfum, thème cher à Baudelaire, confère à l'odorat une suffocante puissance évocatrice. Pour les êtres chers, que restera-t-il de l'homme et de ses amours? un parfum prisonnier d'un flacon, une odeur nichée au fond d'une armoire ou d'un tombeau. (Alain Corbin, 1982, p. 238.)

Les parfumeurs l'ont compris qui proposent à leur clientèle des flacons en forme de « tombeaux », dans lesquels on enferme le parfum de la femme disparue. (*Ibid.*, p. 325.)

Le sens de ce parfum est ainsi immédiatement saisi par les trois survivants, bien avant que la communication langagière ne s'établisse entre eux. Leur relation autour du parfum est immédiate (au sens propre, sans la médiation des mots), corporelle (même) car elle ne passe pas par l'intelligence. Jamais ils ne nous en expliquent le détail, à nous spectateurs, nous laissant ainsi à l'écart. Les mots de la conversation les séparent, mais ils ont en commun pour eux seuls leur monde intime et secret. Telle est la fonction du parfum dans ce film².

Francis a interdit à Tom de porter le parfum de Guillaume, mais Tom obéit-il à son ordre ? ((p. 35) F - « Tu remettras ton parfum si tu veux. ») On ne fait que le supposer. Ils ne reparleront de parfum qu'une seule fois vers la fin du film. C'est alors Francis qui porte le parfum du défunt. D'un coup, le travail du deuil prolongé de Tom prend fin. Devant Francis parfumé, qui sous prétexte d'« une vieille bouteille qui trainait » veut s'identifier à son frère, Tom comprend que celui-là ne « remplace » pas celui-ci – rappelons-nous l'expression de son oraison –. C'est le même qui apprend la différence ; il accepte enfin la perte définitive de son amant :

(p. 43) T - « Merci. (*étonné*) Tu sens le parfum ? » / F - « Presque pas. » / T - « (riant) T'en vas-tu à un mariage? » / F - « Une vieille bouteille qui trainait. » / T - « Tu sens ton frère. »

(59 : 02) T - « Tu t'es mis le parfum ? pour les noces ? » / F - « Juste un peu. » / T - « Tu te sens pareil. Tu te sens pareil. Tu as sa voix aussi. » / F - « Je t'attends en char. »

Sara arrive bientôt auprès d'eux et dès lors, ils ne parlent plus de parfum. Et tant qu'ils n'en parlent pas, on ne sait plus ce qu'il en est du parfum. Tout ce que nous savons, c'est que tout au plus, le parfum disparaît de leur conversation, et qu'avec lui leur rapprochement disparaît aussi. Leur discours sur le parfum était un baromètre de leur intimité : ils se sont frôlés pour s'éloigner. Autrement dit, c'est Sara qui détruit leur espace intime tout juste fragilement établi grâce au parfum. Car arrivant de loin, comme on l'a dit, elle arrive du monde sans parfum. Elle marche indifféremment dans leur monde intime, sans s'intéresser au parfum, même s'il y en reste encore.

Quand ils n'en parlent pas à l'écran, nous spectateurs ne « voyons » pas le parfum. Y a-t-il des moyens pour faire voir son existence sans recourir aux dialogues ? Les questions théoriques sur la représentation de l'odorat général dépasse largement le cadre de notre article³. Nous nous contenterons ici de constater que la représentation du parfum est liée fort souvent au langage. La contribution de celui-ci est précieuse dans le processus de sa fabrication :

Chez les parfumeurs, tout passe par le langage et l'échange avec les collègues de travail [...] : les odeurs sont toujours désignées par leurs causes (une odeur « fleurie » ou « florale ») ou leurs effets (une odeur « gourmande », c'est-à-dire « qui fait travailler les glandes salivaires »). Les parfumeurs vont donc élaborer leur propre lexique, pour une bonne part fondé sur l'évocation : notes ou odeurs vertes (rappel du gazon coupé, des feuilles broyées), herbacées (rappel du foin) [...]. Par ailleurs, la terminologie olfactive emprunte largement aux autres sens, mettant ainsi en évidence la dimension synesthésique de toute perception : les odeurs peuvent être qualifiées de « chaudes, légères, aqueuses, marines, vertes ». (Joel Candau, 1999, pp. 185-186.)

L'apprentissage de l'étonnant héros du *Parfum* (Patrick Süskind, 1985) se réalise inversement. Grenouille, n'ayant aucune odeur lui-même, avait un sens olfactif inné : sentir de loin, identifier ce qu'il sent jusqu'en détail. Il sait mélanger des ingrédients à sa manière pour produire des parfums exquis, mais il ne possède pas les moyens de communiquer cette opération. L'auteur lui prête un langage. Dès lors, son pouvoir s'accroît jusqu'à ce qu'il ait cette révélation : qui maîtris[e] les odeurs maîtris[e] le cœur des hommes » (Süskind, p. 173) :

Jamais il ne lui fallait consulter une vieille formule pour reconstituer, après des semaines ou des mois, un parfum : il n'oubliait pas les odeurs. Mais, obligé d'employer verres gradués et balance, il apprenait ainsi le langage de la parfumerie, et il sentait instinctivement que la connaissance de ce langage pouvait lui être utile. Au bout de quelques semaines seulement, Grenouille non seulement connaissait sur le bout des doigts le nom de tous les éléments qu'on trouvait dans l'atelier de Baldini, mais il était également capable de noter lui-

même les formules de ses parfums et, inversement, de traduire en parfums et autres produits odorants les formules et les recettes d'autrui. (Süskind, p. 105)

Et si, dans son processus de fabrication, le parfum est traduit en mots par ceux qui ont charge de l'élaborer, une fois fabriqué, c'est encore au langage qu'il doit recourir pour être évoqué à distance pour ceux qui ne l'ont pas à portée de nez :

Au commencement était le N°5. Une ouverture plutôt qu'une envolée. Et l'opulence s'installe, charnelle, captivante, pour très vite se reprendre. Elle s'échappe, comme un rêve au matin, nous laissant juste un souvenir d'ylang-ylang, chargé de la touffeur de Comores. [...]

Gardénia, jardin réinventé de lilas, muguet, chèvrefeuille et gardénia, sucré d'abricot, est un trompe-l'œil subtil qui s'estompe dans des accents poudrés aux charmes d'héliotropine vanillée. (Françoise Aveline, p. 6, p. 12.)

Métaphore, comparaison, personnification... il met en œuvre toute la rhétorique disponible. Tom en tant que publicitaire aurait dû être familier de ce genre d'expressions. Il est vain d'énumérer ses composants. Au contenu d'une bouteille, il manquera pour toujours des mots. Sous quelque développement technologique que ce soit, il n'y aura pas d'autres moyens que les remplacements sans fin pour représenter les propriétés d'un parfum. La tentative de sa représentation est identique au mécanisme de la langue, qui est un système de signes (le signe est ce qui remplace). On voit là, dénudé, le mécanisme du langage.

Aussi, comme remarque John E. Jackson « la richesse et la facilité associative de sa sensibilité et en particulier de son sens de l'odorat lui suggéraient avec force » (Baudelaire, *Librairie Générale Française*, 1999, p. 267), Baudelaire privilégiait-il entre autres l'ouïe dans ses « Correspondances » :

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

(Baudelaire, 1975, p. 11.)

Cela n'est pas dû au hasard si Mallarmé choisit, au bout d'un long discours sur la possibilité du langage poétique, d'évoquer « une fleur » :

Je dis : une fleur ! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue, aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée

même et suave, l'absente de tous les bouquets. (Mallarmé, 2003, p. 213.)

La relation entre l'odorat et le langage est profonde et complexe. La pièce, qui, dès le début, détaille le parfum du défunt jusqu'à ses composants et le reprend aux scènes-clés, et le film, qui le souligne davantage, réussissent à tramer *Tom à la ferme* du fil invisible de l'odorat. Nous discernons ce fil tendu, à peine perceptible sous la lumière de notre analyse. C'est un fil, malgré sa finesse, étincelant et infrangible, liant ce film à ce qui est la poésie.

En guise de conclusion

Tom à la ferme s'appuie sur une structure forte aux axes-supports, – contraste, symétrie, cadence et répétition – bien équilibrés. Il nous amène aussi à une réflexion sur divers aspects du langage. Tous les personnages s'incarnent, d'une façon manifeste, dans la langue. Pour Tom, c'est un outil transparent, pour Francis, elle est liée au corps. L'énigme autour de Francis concernait aussi le corps : « déchirer un organe de communication ». Si Agathe distingue sévèrement la parole de l'écriture, Sara vit entre les deux langues.

« Tom », publicitaire, vit naturellement dans la langue. Il a confiance en elle, donc il la propose aux autres. Pour lui, elle est ce qui le défend contre une perte irrémédiable – rédaction de son oraison –, et ce sur quoi il compte. Sa confiance envers la langue se fracasse « à la ferme », au contact de Francis et Agathe. Mais le moment le plus crucial pour lui doit être le moment où il est face au même parfum. « Le remplacement » de la personne perdue était désiré et recherché par lui : désiré et recherché, c'était donc jusqu'alors son espoir. Le « remplacement » lui paraît réalisé dans le partage du même parfum. Mais à peine réalisé, plus exactement au moment de la réalisation, il est nié. Le même lui apprend la différence des deux personnes et l'oblige à s'orienter vers un autre remplacement.

Le fil olfactif qui est indépendant de la structure que nous avons mise au jour, nous fait penser à la limite de cette structure : n'est-elle pas basée sur des critères qui puissent se réduire en signes langagiers ? L'odorat ne se range pas dans l'ordre langagier. Il ne s'ordonne donc pas dans l'espace ni spatial, ni temporel conçus par l'intermédiaire du langage. Le parfum se déplace avec son porteur, mais enfermé dans un flacon, imprégné dans un vêtement, il peut demeurer. Il dérange ainsi l'espace spatial. Il conserve dans le présent l'odeur du passé et invalide l'espace temporel. Mis sur un autre personnage que son porteur d'origine, il a cette capacité de superposer, et doubler les personnages pour enfin estomper la distinction d'identités. C'est ce que « Tom », transplanté « à la ferme », découvre et dévoile avec nous spectateurs, et cela peut être une tentative cherchée si ardemment par la poésie.

(Manami IMURA, Université préfectorale de jeunes filles de Gunma)

Notes

- 1 Nous renverrons aux citations de dialogues dans le film par le code temporel et à celles de la pièce de Bouchard par le numéro de la page. Nous indiquerons les personnages principaux par leurs initiales : T (Tom), F (Francis), et A (Agathe). C'est nous qui soulignons.
- 2 Le spectateur peut être tenté de connaître les composants de ce parfum. Bouchard les détaille dès le début : p. 16 (Il sent son débardeur.) « Aromatique boisé. Un trait de rhum. Amalgame de patchouli, de vétiver, de cèdre du Pérou ».
- 3 Il sera intéressant d'élargir le corpus de la recherche, en collaboration avec des spécialistes d'autres domaines. Par exemple, dans le cas du *Parfum d'Yvonne*, (film de Patrice Leconte, 1993, d'après *Villa Triste* de Patrick Modiano), on peut se demander si ce « parfum » est principalement métaphorique, ou s'il s'agit de celui que porte l'héroïne, en comparant dans le détail l'œuvre de départ avec le film. Le film réussit à donner cet effet que « la présence de l'héroïne dégage un certain parfum », sans recourir à l'aide du langage, en trouvant une correspondance du sens olfactif, exemple baudelairien, avec un autre sens visuellement représentable comme le toucher (mouvements lents et fréquents de la main de Victor) ou par contraste avec les odeurs environnantes que le spectateur peut reconstituer par lui-même : le vent marin sur le pont du bateau, la fraîcheur de la verdure dans la forêt, ou l'air confiné de la chambre de l'hôtel, mélange des odeurs - meubles, canapé, rideaux, tapis et drap -. Le corpus pourrait sans doute s'étendre à d'autres films de Dolan ; dans *Juste la fin du monde*, par exemple, sorti pendant la rédaction de cet article, le parfum sert à souligner la personnalité de la mère.

Bibliographie

- Michel Marc Bouchard, *Tom à la ferme, Le Peintre des madones*, éditions Théâtrales, 2012.
- Tom à la ferme*, DVD, version longue, Import Belge, avec langue et sous-titre Français, 2015.
- Freud, « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, Traduction de l'allemand, revue et corrigée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Gallimard, collection Folio / Essais, 1968.
- Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille, L'odorat et l'imaginaire social 18^e-19^e siècles*, Éditions aubier Montaigne, 1982.
- Joel Candau, « Mémoire des odeurs et savoir-faire professionnels », in *Odeurs et parfums*, textes rassemblés et publiés par Danielles Musset et Claudine Fabre-Vassa, Éditions de CTHS, 1999.
- Françoise Aveline, *Chanel parfum*, Assouline, 2003.
- Patrick Süskind, *Le Parfum. Histoire d'un meurtrier*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Fayard, 1985.
- Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, (Pléiade), Gallimard, 1975.
- Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, édition établie par John E. Jackson, Préface d'Yves Bonnefoy, Librairie Générale Française, (Le Livre de Poche), 1999.
- Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, in *Œuvres complètes II*, (Pléiade), Gallimard, 2003.