

***Tom à La Ferme*, de la pièce au film : une réécriture audacieuse d'une tragédie en thriller**

*Louise-Anne Rivière Lechat
Lycée Levasseur, Saint-Denis de La Réunion*

En adaptant *Tom à la Ferme*, pièce écrite par Michel-Marc Bouchard en 2011, Xavier Dolan, cinéaste dont les précédents films avaient déjà été acclamés par la critique, semble chercher de nouveaux horizons à exploiter : dans cette pièce, Tom, un jeune publicitaire, se rend en province pour les funérailles de son amant brutalement décédé dans un accident de la route. Arrivé à la ferme laitière isolée où il rencontre pour la première fois Agathe, la mère du défunt, il se rend compte que celle-ci n'a aucune idée de son identité ni de la nature de la relation qu'il entretenait avec son défunt fils. Le frère de ce dernier, Francis, connaît la vérité mais veut à tout prix la garder cachée aux yeux de sa mère de peur de la décevoir : c'est d'ailleurs pour cela qu'il a inventé, avec l'accord tacite de son frère, l'existence de « Sara », censée être la petite amie anglophone de celui-ci. Par la menace et les coups, il force Tom à se taire et à ne pas perturber ce mensonge. Les trois personnages vivent alors quelques jours dans un huis-clos angoissant qui met au jour leur douleur, leur perte de repères et leurs instincts les plus sombres.

Si Dolan reste assez fidèle à l'intrigue, il exploite la richesse générique de l'œuvre de Bouchard et réalise à son tour des choix formels particulièrement audacieux. Plusieurs réseaux s'entrecroisent alors : non seulement Xavier Dolan s'appuie sur une pièce qui réécrit le « tragique » antique dans le cadre d'une poésie moderne mais il crée en plus un déplacement entre tragédie et thriller, genres distincts et en apparence très éloignés. Enfin, tout comme Bouchard avait joué avec la notion de « tragique », le cinéaste joue avec celle de « thriller », opérant à nouveau un décalage entre ses modèles (parmi lesquels nous pouvons compter Alfred Hitchcock et Stanley Kubrick) et l'œuvre dans laquelle il les réinvestit. Le résultat de ces multiples mouvements et croisements, quoique étonnant, n'est pas dissonant et suggère qu'il pourrait y avoir un espace signifiant et cohérent où tragédie et thriller peuvent se rencontrer ou en tout cas, entrer en résonance. Notre volonté ici est d'explorer cet espace et d'en définir les

composantes et les tensions internes à la lumière de l'étude des deux œuvres, pièce et adaptation cinématographique.

L'écueil que nous nous devons d'éviter serait de ne raisonner qu'en termes de genres : dans le cas qui nous intéresse, ces catégories se révéleraient rapidement très restreintes¹ et il serait impropre de créer une correspondance hâtive entre le genre littéraire de la tragédie et celui cinématographique et moderne du thriller. Il sera alors plus fructueux d'exploiter la notion de *mode* telle que Gérard Genette l'a pensée dans *La Théorie des genres*². Parmi les trois modes qu'il dénombre, le mode épique, lyrique et dramatique, seul le dernier nous intéresse. Mais si nous considérons avec Genette que le mode lyrique permet à l'auteur de représenter son image en rapport avec lui-même et que le mode épique se trouve plutôt du côté de l'objectivité puisqu'il représente un conflit exogène souvent considéré avec un certain recul, le mode dramatique apparaît comme une conciliation entre ces deux premiers modes. Il montre en effet un déroulement d'événements tout en s'intéressant à l'intériorité des personnages, révélant une volonté chez l'auteur de présenter son image mais en rapport immédiat avec les autres. En prenant appui sur cette réflexion, il est intéressant de se demander comment, de la pièce au film *Tom à La Ferme*, le même mode dramatique semble subsister, créant un lien inattendu mais tout à fait riche entre les genres si éloignés de la tragédie et du thriller.

Nous apprécierions d'abord le travail réalisé par Michel-Marc Bouchard sur le tragique dans son œuvre théâtrale avant de considérer celui que le cinéaste a mené sur les codes du thriller dans son film. Nous pourrions finalement mesurer l'écart fructueux qui existe entre ces deux réseaux retravaillés, écart qui, loin d'être une rupture, est un espace de sens et de créativité qui offre une cohérence importante à ces œuvres hautement dramatiques.

La pièce de Michel-Marc Bouchard joue déjà dans sa forme d'origine avec les codes de « la tragédie antique », genre que le dramaturge convoque dans « le mot d'auteur » précédant la pièce. Il ne s'agit pas pour lui de se plier à des codes classiques mais plutôt de donner une ampleur mythique à l'histoire familiale qu'il crée en explorant une « condition tragique » dans le sens qu'en donne Jean Rohou :

La condition tragique est un état de malheur inévitable et insoluble parce qu'il ne résulte pas d'un événement extérieur, accidentel mais d'une antinomie constitutive de la condition de la personnalité humaine [...]. À la base, une figure de la concupiscence, désir tyrannique et pervers, qui se tournera en violence

¹ Dans *Le Pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975), Philippe Lejeune décrit le genre comme « une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres du passé et les œuvres nouvelles peuvent être reçues et classées par les lecteurs. C'est par rapport à des modèles, à des "horizons d'attente", à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont produits puis reçus » (p. 311). Le genre classe et différencie donc selon des codes littéraires. Or, dans le cas de notre étude qui compare un support littéraire et un support filmique, il ne semble pas pertinent de chercher à classer génériquement ceux-ci mais plutôt de chercher une cohérence dans le ou les mode(s) de représentation choisi(s) par chaque auteur.

² Paris, Seuil, 1986.

meurtrière et finalement autodestructrice. Tout commence quand ce sujet [...] rencontre un objet [...] dont l'idéal de pureté l'excite et le fascine tout en lui faisant prendre plus ou moins conscience de sa coupable déchéance³.

Le personnage de Francis constitue un parfait exemple de ce que Rohou appelle « l'antinomie constitutive de la personnalité humaine » et la « coupable déchéance⁴ » du sujet tragique oscillant entre culpabilité et violence puisqu'il ne peut s'empêcher d'être fasciné par Tom et son homosexualité, tout en le violentant de façon monstrueuse. Dès leur première rencontre, Tom, qui essaie de s'endormir dans la chambre du défunt où il est hébergé pour la nuit, se voit agressé dans le noir par Francis qui veut lui intimer le silence sur sa sexualité. Le spectateur découvre à travers les sensations de Tom une scène qui mêle violence et sensualité étrange :

TOM.- [...] (*Il se couche et éteint la petite lampe près du lit. Temps.*) Un bruit. Une douleur à la gorge. Violente. Arrive plus à respirer. On serre ma gorge. Un corps. Bière et animal. La lampe ! La lumière ! J'étouffe. Ma gorge ! La lampe ! Allumer la lampe ! Allumer la lampe ! Allumer...
Tom réussit à allumer la lampe près du lit. Francis est sur lui et tente de l'étrangler⁵.

Tom, clairement paniqué, perçoit Francis pour la première fois à travers ses sens primitifs – le toucher et l'odorat – et c'est avant tout le contact de deux corps qui se joue ici. Alors même que Francis utilise l'intimidation physique pour obliger Tom à taire son homosexualité, sa violence trahit aussi son sentiment de culpabilité envers une mère qui a déjà trop souffert (c'est ce qu'il affirme lui-même dans la suite de la scène) et envers un frère dont il ne semble pas avoir accepté la sexualité.

C'est d'ailleurs en plaçant le sujet de la sexualité au centre de sa pièce que Michel-Marc Bouchard parvient aussi à réécrire le tragique. Nous pourrions même déceler dans notre pièce une véritable « poétique homosexuelle⁶ », théorie

³ *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 2000, p. 277.

⁴ *Ibid.*, p. 279.

⁵ Michel-Marc Bouchard, *Tom à la Ferme*, Montréal, Éditions théâtrales, 2012, p. 16.

⁶ Marc Arino, « L'amour-à-mort dans le théâtre gai québécois depuis 1980 », in M. Arino et G. Peylet (dir.), *En quête d'une litté-rupture : imaginaires et modernité*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Eidolon », n°88, 2010, p. 55-71, p. 57. Dans cet article, Marc Arino défend l'idée que le théâtre gai renoue assez souvent, dans ses thèmes, avec un théâtre à l'antique. Il dégage ainsi quelques caractéristiques qui tendent à le prouver et qui peuvent, selon lui, correspondre à une « poétique homosexuelle ». Dans le cadre d'un corpus de textes – par ordre chronologique de création : *Les Anciennes Odeurs* de Michel Tremblay (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Charette (1981), *La Contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste* de Michel Marc Bouchard (version finale créée en 1983), *Being at home with Claude* (1985) de René-Daniel Dubois, *Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique* de Michel Marc Bouchard (1987), *Fugues pour un cheval et un piano* d'Hervé Dupuis (1988) et *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* de Michel Tremblay (1996) –, tous évoquant le thème de l'homosexualité, l'auteur dégage les grandes caractéristiques de cette poétique qui rapproche les pièces étudiées des

développée par Marc Arino dans le cadre de l'étude d'un corpus de textes théâtraux québécois créés par des auteurs d'une même génération, à laquelle Michel-Marc Bouchard appartient, et qui s'inscrivent tous dans une écriture du tragique. Parmi les motifs récurrents observés dans les textes en question et qui caractérisent, selon lui, cette poétique, Marc Arino en souligne un qui rapproche ces pièces modernes des tragédies antiques :

Il faut d'abord remarquer que, tandis que la pièce se joue, quelque chose se (re)joue dans la pièce : le passé, une pièce dans la pièce, un mythe ou la reconstitution d'un crime⁷.

Or, il semble bien que « quelque chose [...] se (re)joue » dans la pièce de Michel-Marc Bouchard puisque le crime à l'origine de la malédiction de la famille est évoqué, permettant de voir dans le rapport entre Francis et Tom le retour du même motif. Ainsi, dans le tableau 5, Francis révèle « l'histoire du petit gars de la taverne » qui est l'acte à l'origine de l'implosion de la famille et qui remonte à une époque lointaine, alors que Francis et son frère étaient encore adolescents : ayant remarqué une forte proximité entre son frère et un « gars », Francis agresse alors violemment ce dernier – sur le point de lui révéler leur relation homosexuelle – sous les yeux de son frère. Le crime est révélé dans toute son horreur en un récit qui souligne les conséquences terribles de cet acte passé :

FRANCIS.- Le gars que j'ai déchiré. Déchiré ! C'est ça qu'ils ont dit. C'est ça que j'ai fait. J'ai pas eu de procès. On a tout réglé dans l'argent puis dans le silence. J'avais seize ans. Lui quatorze. [...] Ils ont pas dit « battu ». Ils ont pas dit « blessé ». Ils ont dit « déchiré » ! J'ai fait pleurer ma mère. Muet, mon père. Dans le village, ils en parlent encore. Une nouvelle histoire. Chaque jour. Dans toute la région ! Le garçon, y a un nouveau nez. Des nouvelles lèvres. Il est parti d'ici. Il voulait plus être le monstre déchiré au faux nez. Je fais peur à toutes les filles des alentours⁸.

Tous les éléments du crime à l'origine d'une malédiction divine se retrouvent en filigrane dans cette tirade : non seulement la violence extrême de l'acte suggère

tragédies antiques : « La récurrence du motif de l'"amour-à-mort" dans ces textes représentatifs du théâtre gai québécois depuis 1980 pourrait représenter la marque de l'état-limite d'une société qui, à force de tendre vers l'uniformisation, le contrôle de la violence et des perversions, ne parvient qu'à amplifier les phénomènes de transgression. La "poétique homosexuelle" à l'œuvre dans notre corpus nous apparaît comme une nouvelle tentative, dans l'histoire de la littérature, de réconciliation impossible des contraires et de ressaisissement de l'homme tant dans la pureté de ses postulations que dans toutes ses déviations, l'horreur de ses crimes et de ses abjections. Par la revendication d'une position transgressive intenable et rendue de ce fait supportable par le public, les pièces des auteurs choisis pourraient constituer un signal d'alarme sur l'état de notre condition d'êtres devenus civilisés au prix de la censure de notre fond tragique originel, soit d'une partie de notre humanité. » (*Ibid.* p. 71).

⁷ *Ibid.* p. 57.

⁸ Michel-Marc Bouchard, *Tom à la Ferme*, *op. cit.*, p. 34.

un acte immoral et inimaginable, passible donc de la punition des dieux (cet acte nous rappelle les exactions violentes pour lesquelles les héros et héroïnes sont châtiés : inceste, fratricide, etc.) mais bien plus, ce crime devient l'objet d'un récit mythique rapporté de génération en génération dans toute une communauté. Il est d'ailleurs intéressant que le terme « monstre » soit utilisé pour désigner la victime (« il voulait plus être le monstre »), alors que c'est Francis lui-même qui révèle par le biais du récit toute l'étendue de sa monstruosité aux yeux de Tom et du spectateur. D'ailleurs, ce « crime originel » semble devoir toujours se rejouer puisque Francis continue ensuite de maltraiter son frère et fait subir le même traitement à Tom tout au long de la pièce.

Si nous ajoutons ces éléments au *fatum* qui semble s'abattre sur cette famille (Agathe perd tous ses proches et endure des deuils successifs, comme si celle qui avait engendré des monstres devait maintenant en assumer les conséquences), nous pouvons bien conclure qu'il y a ici de la part de Michel-Marc Bouchard une réécriture moderne et personnelle de la tragédie antique, qui lui permet de créer un huis-clos aux dimensions paradoxalement mythiques où un questionnement sur l'être peut se réaliser hors d'une transcendance divine : en effet, le meurtre final de Francis par Tom, bien qu'il ait des aspects sacrificiels, est clairement lié à l'expérience traumatique que la victime a vécue avec son bourreau et à sa propre difficulté à faire le deuil de son amour. L'acte semblait inévitable mais n'est lié qu'à des conflits intérieurs et non à une transcendance quelconque. Un premier réseau de réécriture intervient donc à l'intérieur même de l'économie de la pièce de théâtre et lui confère à la fois une ampleur symbolique et une grande modernité.

Si nous nous intéressons maintenant à l'adaptation cinématographique réalisée par Xavier Dolan, il est évident que l'atmosphère funeste de la pièce est conservée de façon tout à fait efficace, mais réécrite dans le cadre plus inattendu d'un thriller psychologique. Ce changement pourrait se comprendre comme un choix stratégique de rendre le film plus attractif en l'installant dans le cadre d'un genre familier aux spectateurs. Néanmoins, Xavier Dolan déjoue les attentes du spectateur puisque, en plus de réécrire une pièce en changeant le genre, il procède au sein même de son film à une réécriture personnelle du genre cinématographique canonique du thriller⁹. Les bases du genre se retrouvent bien toutes dans *Tom à La Ferme*. Tout d'abord, le suspense apparaît dès la longue séquence d'exploration de la maison vide au début : un plan resserré sur un petit-déjeuner laissé inachevé sur la table provoque d'emblée des questionnements : où sont les occupants de la maison ? Qui sont-ils ? Pourquoi ont-ils laissé la maison et la table ainsi ? La découverte de Francis repose ainsi sur un jeu de suspense : son visage ne nous est pas révélé tout de suite. Nous le découvrons d'abord par sa voix et sa respiration lorsqu'il étrangle Tom dans le noir. Puis, sa seconde apparition ne nous révèle que son corps imposant sans que nous voyions son visage : il arrive derrière Tom

⁹ Nous nous référons à la définition d'André Roy dans le *Dictionnaire général du cinéma*, Paris, Fides, 2007, p. 402 : « Tout film créant des émotions fortes par le suspense ou le mystère. Le thriller peut désigner un film d'aventure, un film d'espionnage, un film policier, un film catastrophe, un film d'horreur ou un film de science-fiction. »

attablé et placé au centre du cadre mais le plan rapproché fait en sorte que le haut de son buste et son visage restent hors champ. Finalement, le suspense est brusquement rompu lorsque nous découvrons son visage en gros plan dans la scène de la douche : la révélation est soulignée par l'artifice du rideau de douche tiré par le personnage, nous le dévoilant brusquement et furtivement. D'ailleurs, cette même scène fait intervenir l'autre composante importante du thriller – la peur – dans un plan (le seul du film) qui possède une forte influence fantastique : ce plan révélant le visage de Francis est dédoublé et nous donne d'abord à apercevoir un visage sans yeux ni bouche avant de montrer le visage normal de Francis. Le dédoublement du plan illustre parfaitement ce que Todorov dit du doute fantastique¹⁰ et que nous pourrions transposer ici au domaine du cinéma : le spectateur se demande si Tom a vu Francis ainsi ou si son imagination lui a joué des tours. Même si le reste du thriller reste rationnel, cette incursion fantastique est efficace pour créer l'angoisse attendue dans un tel genre. Pour rendre l'idée d'un secret effrayant qui hante la famille, Dolan n'hésite pas à ajouter des scènes qui n'existaient pas dans la pièce et dont le but est de nous révéler le regard porté par les « autres » sur cette famille. Nous pouvons en dénombrer trois qui sont plus ou moins développées : une visite de Tom et Francis chez le médecin, un rapide passage de Francis dans une station-service pendant que Tom attend dans la voiture et l'échange entre Tom et un barman dans un pub, qui est l'occasion de la révélation sur l'agression du « gars de la taverne ». La visite de Tom chez le médecin prend par exemple un tour angoissant lors de l'échange entre Tom et le docteur :

TOM : Famille éloignée, c'est ma famille éloignée. J'étais là pour les funérailles.
 DOCTEUR : Mes condoléances.
 TOM : Merci.
 DOCTEUR : Vous connaissez bien vos hôtes ou... ?
 TOM : Je commence à les connaître là.
 DOCTEUR : Bon, ben, tout est parfait dans ce cas. Bon retour à Montréal.
 (TAF, 39 min 11 s¹¹)

¹⁰ « Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. » (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 23.)

¹¹ Xavier Dolan, *Tom à La Ferme*, © 2013 Canada INC/MK2 FILMS/ARTE France Cinéma, © 2014 DVD MK2. Nous indiquons entre parenthèses l'abréviation TAF pour désigner le film en question suivi du minutage correspondant au début de la séquence à laquelle il est fait référence. Nous retranscrivons les dialogues.

La question laissée en suspens par le docteur suggère qu'un lourd secret existe dans cette famille et la formule polie « Bon retour » sonne plutôt comme une invitation pressante à quitter cette ferme de toute évidence dangereuse.

Dolan semble s'éloigner du tragique littéraire mais ne s'asservit pas aux codes du thriller. Il se plaît d'ailleurs à insérer des références aux grands « modèles » du genre (de nombreux critiques ont ainsi associé le film *Tom à la ferme* à des thrillers hitchcockiens)¹² pour les réécrire dans une veine beaucoup plus lyrique et sensuelle. Ainsi, l'utilisation d'une musique anxiogène composée par Gabriel Yared contribue grandement à donner cette atmosphère hitchcockienne ponctuée d'accents lyriques. Dans le dossier de presse accompagnant la sortie du film, Xavier Dolan souligne d'ailleurs l'importance du travail du compositeur dans la création de l'identité du film :

Son interprétation lyrique et assumée du genre romantico-panique était tantôt hitchcockienne, tantôt malherienne. J'ai compris tout le style de l'être à travers ses extravagances baroques – mais je crois qu'il ne s'agit pour lui que d'impulsions instinctives – et son aptitude, son aisance à accepter le classicisme là où il le fallait, donnant ainsi au film sa sensualité comme son souffle¹³.

Ce « souffle » est particulièrement audible dans la séquence pendant laquelle Tom découvre la ferme, puisque nous entendons le thème principal de la bande-son osciller entre inquiétude et mélancolie au moment où la caméra suit le personnage dans son exploration d'un espace vide et anxiogène. Le thème est d'autant plus captivant qu'il contraste avec la chanson de variété *a capella* aux accents très lyriques qui accompagnait la séquence précédente¹⁴. Le choix de la musique est donc souvent un hommage au modèle hitchcockien, mais permet aussi de créer des dissonances intéressantes qui révèlent une réappropriation du genre. La scène de tango en est un autre parfait exemple : Francis, après avoir contraint Tom à prendre de la cocaïne avec lui, l'emmène dans la grange et lui révèle avoir pris des cours de danse tout en enclenchant la lecture d'un morceau de musique sur un appareil audio¹⁵. S'ensuit une scène de tango endiablé entre les deux hommes qui semblent emportés dans un état second de fascination et de défiance. Cette parenthèse enchantée est paradoxalement anxiogène et crée une véritable réécriture des codes du thriller en associant à ce genre des effets qui lui semblent « contraires » (lumière chaude, cadre large qui fait presque penser à du théâtre filmé, musique sensuelle dans un moment hautement angoissant).

¹² « *Tom à la ferme* récite parfaitement ses gammes hitchcockiennes (un peu de *Psychose*, beaucoup de *Vertigo*) », critique de Franck Nouchi, datée du 02.09.2013, consultée le 27-02-2016 à l'adresse : http://lemonde.fr/culture/article/2013/09/02/mostra-tom-a-la-ferme-tom-sur-l-autoroute_3470056_3246.html#v3TIScrpDAKvDy2o.99

¹³ *Dossier de presse* du film *Tom à la ferme* consulté le 29-02-2016 à l'adresse suivante : <http://download.pro.arte.tv/uploads/DP-Tom-%C3%A0-la-ferme.pdf>

¹⁴ « Les Moulins de mon cœur », texte interprété par Kathleen Fortin.

¹⁵ « Santa Maria (Del Buen Ayre) », texte interprété par Gotan Project.

Outre la musique, les références visuelles à Hitchcock sont nombreuses mais sont toutes réécrites dans le cadre d'une esthétique « dolanienne ». De nombreux critiques ont associé *Tom à La Ferme* à des films tels que *Vertigo* ou *Psychose* : plusieurs plans iconiques du réalisateur américain se retrouvent par des échos ou références dans *Tom à la ferme*. Parmi les plus évidents, nous pouvons citer le plan rapproché qui nous montre Tom sous la douche avant que Francis ne vienne brutalement ouvrir le rideau de douche pour l'agresser verbalement. Le spectateur ne peut s'empêcher de penser à la fameuse scène de *Psychose* dans laquelle une femme sous la douche (filmée aussi en plan rapproché) se fait attaquer par un agresseur qui tire le rideau de douche pour la poignarder. Xavier Dolan joue ici sur les attentes du spectateur en utilisant cette référence afin de conférer une atmosphère angoissante à cette scène. D'ailleurs, le fait de révéler un Francis sans visage ne fait que décupler l'appréhension du spectateur tout en associant le personnage à l'agresseur de *Psychose*, dont le visage n'est pas visible dans la scène en question. Le deuxième moment du film particulièrement évocateur intervient lors de la course poursuite dans les champs de maïs : cette scène nous révèle un Tom haletant et paniqué, qui fuit Francis (dont la présence n'est d'abord que suggérée par les regards affolés de Tom vers le hors-champ) après une scène tendue où le premier a provoqué le second. La caméra de Dolan réalise de nombreux mouvements pour suggérer l'angoisse de Tom, notamment un pano-travelling qui renforce à nos yeux son statut de proie. Mais quel que soit le mouvement de caméra, les plants de maïs sont toujours mis en valeur et revêtent un air sinistre. C'est certainement parce qu'ils rappellent une autre scène célèbre de Hitchcock issue de *La Mort aux trousses*, dans laquelle le personnage s'enfonce dans un champ de maïs pour échapper à un avion qui tente de le tuer. Néanmoins, ces deux scènes sont chargées d'une tension sensuelle voire sexuelle, absentes en général chez Hitchcock, et a fortiori dans un thriller conventionnel. La scène de la douche ne représente pas une mort mais la naissance d'une étrange attirance, et la scène de la course-poursuite dans les maïs est suivie d'une séquence chargée d'une sensualité sadomasochiste entre Tom et Francis allongés tous deux sur le sol : ce dernier s'approche du visage de sa victime, en position de dominateur dans un plan resserré, et lui crache à l'intérieur de la bouche, forçant ainsi son intimité.

Dolan, jeune cinéaste « prodige », joue donc avec ses modèles, les exhibe volontiers mais n'en est pas esclave. Les exemples que nous avons cités nous permettent aisément de considérer la part de réécriture en jeu puisque les références ne sont pas utilisées comme de simples outils narratifs. Ils fonctionnent plus comme des traits d'union évocateurs et familiers pour le spectateur entre les images obsessives propres à Dolan : les vaches souvent représentées de façon sordide dans une lumière crue, la chevelure blonde de Tom, associée à plusieurs reprises aux épis de maïs ou encore le rapprochement singulier des deux personnages qui replace toujours la question de la sexualité et de l'homosexualité au cœur de l'œuvre. Le cinéaste parvient ainsi à créer son propre imaginaire anxigène qui se dégage des cadres de référence tout en les utilisant et les réinventant.

Comment alors faire sens de ces deux réseaux de réécritures qui semblent séparer les deux œuvres alors qu'ils concernent la même intrigue ? C'est ici qu'il faut interroger un troisième réseau, le plus important : celui qui lie la réécriture du tragique à la réécriture du thriller dans le processus de l'adaptation. Comment Michel-Marc Bouchard et Xavier Dolan qui collaborent sur le scénario de l'adaptation ont-ils réussi à transporter une même fiction d'un espace imaginaire à l'autre sans en altérer l'esprit ? Même si les genres explorés sont distincts, ils semblent pourtant avoir en commun un même mode dramatique, tel que nous l'avons défini précédemment, privilégiant ainsi dans le processus d'adaptation un phénomène que nous pourrions qualifier de « transmodalisation¹⁶ ». Il serait alors pertinent de se demander comment le lecteur/spectateur est invité à superposer plusieurs réseaux de sens (la réécriture du tragique chez Michel-Marc Bouchard, la réécriture du thriller chez Xavier Dolan) en circulant dans un même « mode » qui s'en trouve enrichi et nuancé.

Ainsi, la théâtralité du texte de Michel-Marc Bouchard transparait-elle à l'écran au sein même de la réécriture du thriller que nous avons précédemment étudiée et nous place dans un mode dramatique renouvelé. Ce subtil passage n'est possible que grâce à un travail particulièrement intéressant des auteurs sur l'énonciation, travail qui se trouve au cœur de toute opération de « transmodalisation » puisqu'il s'agit d'aboutir à un même effet sur le spectateur en restant cohérent avec le projet de réécriture.

Bouchard précise dès ses « Prescriptions » d'auteur, en ouverture de la pièce, un principe de « triple énonciation » :

Les parties du discours de Tom qui s'adressent à lui-même ou au défunt ne doivent pas être jouées telles des adresses directes au public comme le veut la tradition de l'aparté. Tom livre ces répliques dans une interaction continue avec les autres personnages¹⁷.

Le lecteur qui se trouve enfermé dans la vision subjective de Tom doit lui-même déchiffrer les pensées et les paroles du personnage, c'est-à-dire démêler ses réels sentiments de sa parole souvent mensongère ou prudente, « pleine » et louvoyante (puisque'il se veut à la fois sincère dans son soliloque et faux dans sa conversation, sans que l'on puisse tout le temps distinguer ces deux moments¹⁸).

¹⁶ Si nous suivons les définitions de Gérard Genette (*Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1989) et J. M. Schaeffer (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989), il s'agit dans notre cas d'une conservation d'un même mode dramatique de la pièce au film. Pour une synthèse de ce type de « concepts opératoires » (« Les "transmodalisations", "L'épique et le dramatique" »), voir Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue entre les arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, « Amphi Lettres », 2004, p. 17-22.

¹⁷ Michel-Marc Bouchard, *Tom à la Ferme*, op. cit., p. 10.

¹⁸ Nous pensons par exemple à la troisième réplique de Tom qui répond à la question d'Agathe : « Vous étiez un de ses amis ? » : TOM.- Je suis Tom. Tom qui n'arrive pas à se lever, à se mettre debout, à se redresser. Tom vissé à sa chaise. Enchaîné, retenu, soudé, cloué, collé à sa chaise. (*Ibid.*, p. 11.) Le lecteur et le spectateur ne peuvent

Ce paradoxe d'un entremêlement de paroles et de pensées vient s'ajouter à la double énonciation théâtrale classique, en en créant une « triple » : le personnage se réalise alors par ses paroles mais aussi par ses pensées aux yeux du lecteur/spectateur, qui décèle une stratégie d'auteur dans ce procédé. Le mode dramatique présent dans la pièce se caractérise ainsi par un mélange de théâtralisation et d'exploration intimiste.

Or, dans le film, Dolan, qui aurait pu céder à la facilité d'une voix *over* pour rendre cette vision subjective omniprésente de Tom, réalise des choix différents et subtils qui créent pourtant ce même effet paradoxal d'une « dramatisation intimiste ». Il place ainsi des lieux symboliques qui fonctionnent comme autant de scènes fixes, de décors théâtraux. En plus de la grange qui fonctionne comme une véritable scène pour la performance des deux danseurs, la cuisine est, elle aussi, un lieu exposé dans son caractère théâtral : filmée pour la majeure partie du film dans un plan fixe de demi-ensemble qui montre la table à manger à gauche et un espace occulté par un pan de mur à droite, elle fonctionne comme un « décor tournant » puisqu'elle sera filmée de façon presque symétriquement opposée au moment de l'arrivée du personnage de Sarah vers la fin du film (nous nous trouvons alors dans la cuisine, en un plan d'ensemble révélant la table à droite et le reste de la cuisine, enfin révélée à gauche). Dolan utilise ainsi des lieux à fort potentiel théâtral mais il nous fait circuler entre ces différentes « scènes » par le biais des mouvements de Tom, cette fois-ci filmés dans des plans très resserrés, souvent avec une caméra collée au dos du personnage que nous suivons sans voir ni ce qui l'entoure, ni son visage. Contraints de le suivre dans ces « couloirs intimes » d'un lieu à l'autre, nous retrouvons cet étrange sentiment paradoxal déjà présent dans la pièce qui mêlait théâtralité traditionnelle et plongée intimiste dans une subjectivité. Ainsi, dans le film, une séquence ingénieuse nous montre Tom sur le point de partir, excédé par les violences de Francis, mais il découvre que les roues de sa voiture ont été démontées et que celle-ci est inutilisable. La séquence nous montre d'abord un Tom qui, sous les yeux de Francis avachi sur un banc du perron, cherche la voiture qu'il avait garée devant la maison. Ayant compris qu'elle a disparu, il se met à marcher avec détermination. Un travelling avant nous fait alors suivre en plan resserré Tom qui marche de dos ; le plan suivant le révèle de face lorsqu'il entre dans le garage pour découvrir sa voiture placée en hors champ. Celle-ci nous est révélée par un plan d'ensemble qui nous permet de voir Tom de dos, contemplant sa voiture (dans un de ces lieux fonctionnant comme une scène). Il se retourne vers la caméra et sort presque du champ en avançant. S'insère alors un plan « miroir » du premier dans lequel Tom revient vers la maison, visiblement troublé. Cette fois-ci, la caméra qui est en travelling arrière suit le personnage de face. Le plan d'ensemble suivant le montre en train de remonter les marches du perron qui est maintenant vide. Ainsi, cette circulation « intimiste » entre deux « lieux-scènes » (garage et maison) sert à la fois à souligner l'oppression propre au genre du thriller et à créer ce contraste intimité/théâtralité propre au mode exploré par

discerner avec certitude ce qui est dit et ce qui est pensé, surtout en ce début de pièce dans lequel nous découvrons à peine le personnage.

Bouchard dans sa pièce. Nous percevons déjà ici l'enrichissement qui découle de l'interpénétration des réécritures à différentes échelles (pièce et film, tragique et thriller) dans un même mode dominant, le mode dramatique qui permet d'assister en même temps au jaillissement des événements et à celui de l'intériorité individuelle. Il y a alors bien un écart fructueux entre une pièce de théâtre tragique et un thriller psychologique, écart rendu possible par les jeux de réécritures intrinsèques aux œuvres.

A la réflexion de Bouchard sur une poétique renouvelée du tragique semble répondre une réflexion de Dolan sur la réinvention du cadre du thriller. La « transmodalisation » permet ainsi de mettre au jour un phénomène que nous pourrions qualifier avec Saint-Gelais de « transfictionnalité¹⁹ ». Cette notion ne s'intéresse pas seulement au passage d'un mode opératoire à l'autre mais plus généralement à « l'effervescence de la circulation intertextuelle²⁰ ». La cohérence déjà présente dans la présence d'un même mode dramatique jouant d'une tension entre théâtralité exacerbée et subjectivité intime semble ainsi offrir tout son espace de liberté au film, notamment concernant la fiction représentée.

L'exemple qui l'illustre le mieux est peut-être la fin du film qui diffère de manière importante de la fin de la pièce : cet effet de variation, loin d'être une liberté infidèle de la part de Dolan, crée un espace « effervescent » de « circulation intertextuelle » cohérente entre les deux espaces fictifs en question. La fin écrite par Michel-Marc Bouchard se veut à la fois tragique et « allégorique » ; poussé à bout par les mensonges et la violence de Francis, témoin de la scène dans laquelle Agathe découvre l'homosexualité de son défunt fils, Tom laisse toute sa haine éclater dans une scène finale ambiguë qui fait clairement écho aux dénouements tragiques classiques :

TOM.- Y'a juste le chien au loin qui lui répond. Même Dieu s'occupe plus de lui. [...] Il voit rien devant lui. Le premier coup de pelle, je lui donne à la base de la nuque. Un seul cri. Sourd. Il tombe. C'est lâche. J'aurais dû le frapper de face. J'aurais pas su. Il te ressemble trop. Le soleil est chargé d'espoir. [...] Au loin, les arbres sont rouges d'automne. [...] Autour de nous, des plantes aux feuilles d'or²¹.

Michel-Marc Bouchard offre ici une version plus courte et moderne du récit traditionnel, artifice théâtral qui permet de narrer la mort d'un personnage hors-scène. Mais il rend ce récit ambigu : Tom raconte la mort de Francis dans un présent qui oscille entre le présent de narration et le présent d'actualité. Se remémore-

¹⁹ Richard Saint-Gelais, « Adaptation et transfictionnalité », in A. Mercier et E. Pelletier (dir.), *L'Adaptation dans tous ses états*, Québec, Editions Nota Bene, 1999, p. 245.

²⁰ Dans ce même article, Saint-Gelais nous offre d'ailleurs des stratégies pour étudier cette « transfictionnalité » : « La première fait abstraction des domaines esthétiques en cause, pour ne considérer que les différences diégétiques : on fera le relevé des scènes escamotées ou ajoutées [...]. La seconde stratégie consiste au contraire à examiner les différences esthétiques impliquées par le passage à un autre domaine : [...] le passage de la description (linéaire) à l'image (simultanée). » (*Ibid.*, p. 245.)

²¹ Michel-Marc Bouchard, *Tom à la Ferme*, op. cit., p. 58.

t-il la scène ? La revit-il ? La raconte-t-il pendant qu'il exécute ces actions ? L'ambiguïté est volontaire puisque l'accent est plutôt mis sur la poésie d'un récit horrible : nous remarquons l'apparition de commentaires poétiques sur la nature – « le soleil », « les arbres rouges d'automne », « les feuilles d'or » – comme si Tom donnait déjà une dimension fabuleuse et mythique à ce récit qui deviendra sûrement aussi « Une nouvelle histoire²² ». Enfin, il est clair que cet acte est cathartique pour le héros puisqu'il reprend mot à mot les menaces que lui avait proférées Francis plus tôt : « T'es fort, mon homme ! » / « Respire ! Respire²³ ! » Des motifs symboliques nous rappellent toute la haine que Tom extériorise dans cet acte exutoire : ainsi, en « déchirant » Francis, il reproduit le crime originel, venge son amant défunt mais perpétue aussi la malédiction familiale. La forte poétisation, l'ambiguïté de l'énonciation et la dimension symbolique peuvent faire voir en Tom un personnage porte-parole, incarnant la cause de tous les homosexuels marginalisés²⁴.

Le film donne quant à lui une dimension et une issue différentes à la confrontation finale de Francis et Tom. Cette scène intervient aussi après la suite de violences subies par Tom et après le passage éclair de Sarah, la « prétendue » petit ami de Tom qui fait échouer tout le stratagème par son piètre jeu. Mais la révélation de l'homosexualité du fils défunt reste ambiguë (Agathe, la mère, ressort les carnets de son fils comme dans la pièce, mais nous ne la voyons pas les lire) et le dénouement du film est provoqué par une autre circonstance : Tom se réveille le lendemain du départ de Sarah, et trouvant la maison vide, s'empare de quelques affaires du défunt et quitte la maison à pied. Le plan large suivant nous montre les phares d'une voiture à l'arrière-plan se rapprocher de Tom en premier plan à gauche, alors qu'il marche sur le bord de la route, nous faisant comprendre que Francis le poursuit. La course poursuite va alors continuer à pied dans les bois, au bord de la route où Tom s'est enfui. Même si le meurtre n'aura pas lieu, ce qui est le changement le plus radical dans l'adaptation de l'intrigue, la dimension cathartique ressurgit bel et bien. En effet, le spectateur craint le meurtre de la part de Tom puisqu'il a pris avec lui la pelle qui est l'arme du sacrifice dans la pièce, mais c'est surtout la parole de Francis qui semble se libérer de façon cathartique :

FRANCIS : Tom ! Tom ! Tom ! Tom ! T'es où, Tom ? T'es où ? Je m'excuse Tom ! Je m'excuse, Okay ? T'en vas pas ! Je te ferai pas mal Tom, là, okay ! As-tu pensé à moi, Tom ? Tom, tu peux pas me faire ça, tabarnak ! Je te dis que j'ai besoin de toi, alors, okay ? Je te dis que j'ai besoin de toi, tabarnak ! Je pensais

²² *Ibid.*, p. 34 (nous faisons ici référence à une expression utilisée par Francis lors du récit de l'anecdote du « gars déchiré »).

²³ *Ibid.*, p. 58.

²⁴ Ce qui est totalement cohérent avec le projet de l'auteur, annoncé et assumé dès son « mot de l'auteur », p. 9 : « Chaque jour, des jeunes homosexuels sont agressés dans les cours d'écoles, à la maison, au travail, dans leurs loisirs, autant en ville qu'à la campagne. Chaque jour, des victimes injuriées, ostracisées, violentées, moquées, humiliées, blessées, battues, taxées, souillées, isolées, bafouées. Certains s'en sortent, d'autres pas. Certains deviennent des mystificateurs de leur vie. »

pas que tu pouvais me faire ça, Tom, hostie ! Moi, je te ferai jamais ça, hostie !
Je te ferai jamais ça, man ! J'étais en train de m'améliorer, okay ! Tom...
Tabarnak... Attends que je te prenne, hostie ! (TAF, 90 min 44 s)

Il est certes évident que la fin a été complètement modifiée mais la cohérence de l'adaptation n'en est pas moins conservée puisque le passage d'un réseau d'écriture (et de réécriture) à un autre se fait à la fois selon une logique de « transmodalisation » et de « transfictionnalité ». En effet, le dénouement varie mais le même sens se dégage puisque le lecteur/spectateur voit Tom se libérer de l'emprise de Francis. Si nous passons d'une mort « réelle » mais racontée chez Bouchard à une « fin symbolique » montrée chez Dolan, c'est peut-être que les codes tragiques du théâtre jouent davantage de l'illusion et de l'allégorie permettant de voir le geste meurtrier violent de Tom plus comme une allégorie de sa libération que comme un véritable meurtre. Dans la pièce, le récit du meurtre que fait Tom dans le dernier tableau oscille entre présent de narration et présent d'actualité et se voit émaillé de commentaires poétiques et épiques²⁵, ce qui semble déjà placer l'acte dans le mythique, le symbolique. Or, le cinéma qui filme les corps de plus près et peut révéler par d'autres moyens ce que le théâtre symbolise, permet à Dolan de choisir une fin toute aussi symbolique et cathartique mais par le biais d'une course poursuite typique du thriller. C'est ici que nous pouvons remarquer à quel point la « circulation intertextuelle » (telle qu'évoquée par Saint Gelais) est fructueuse dans le cas de cette adaptation : le fait de faire passer la fiction d'un genre à l'autre, tout en gardant un même mode dramatique, permet de créer un lien inédit entre un dénouement tragique traditionnel – le sacrifice cathartique – et un motif de thriller familier, la course poursuite. Nous retrouvons alors dans ces deux motifs un même sentiment d'urgence et une même dimension cathartique qui font lire et relire tragédie théâtrale et thriller cinématographique selon des angles de vue inédits. Et il ne serait pas impossible qu'un spectateur n'ayant pas lu la pièce avant puisse tout de même retrouver, grâce à cette circulation « intertextuelle », une certaine hauteur tragique dans la fuite de ce héros pourtant maladroit et médiocre face à la menace de l'ennemi intrigant.

Il ne s'agit pas bien sûr de nier les différences évidentes qui existent entre la pièce et l'adaptation faite par Xavier Dolan, mais plutôt de prendre ces différences comme sources de tensions fructueuses entre deux réseaux d'écriture (et de réécritures comme nous l'avons démontré). L'espace fructueux qui est créé par la confrontation de ces lectures, entre poétique homosexuelle et thriller « dolanisé », permet d'observer une cohérence dans le projet même de l'adaptation. Peut-être cette cohérence a-t-elle été d'autant plus possible que Michel-Marc Bouchard a collaboré avec Xavier Dolan pour écrire le scénario du film : cette expérimentation particulière permet à la même fiction de se transporter d'un univers à l'autre (principe même de la « transfictionnalité ») et de révéler des affinités étonnantes entre tragédie et thriller : huis-clos, sentiment d'urgence et montée d'une terreur et d'une angoisse jusqu'à un dénouement paroxystique. Ainsi, la quête identitaire qui

²⁵ Nous faisons référence à la réplique de Tom reproduite plus haut dans le texte (p. 12).

est au cœur de l'intrigue de *Tom à la Ferme* se complexifie et s'enrichit grâce au processus d'adaptation : le prosaïsme et la modernité du thriller se mêlent à la noblesse de la tragédie, permettant à l'angoisse du héros (au cœur de l'intrigue) de devenir protéiforme et insondable. C'est peut-être pour cela que Dolan choisit de terminer son film sur une séquence finale énigmatique qui nous fait suivre Tom dans sa voiture en caméra embarquée jusque dans la ville dont les bruits contrastent avec ceux de la campagne. Alors que le générique défile à l'écran, Tom s'arrête en voiture à un feu rouge, entend au loin des sirènes, voit une ambulance passer... comme un lointain souvenir de l'accident qui a tué son amant. Il semble se trouver au seuil de la suite de sa vie, encore prisonnier du deuil et de tous les traumatismes qui en ont découlé et sur le point de redémarrer sans qu'on puisse savoir la direction qu'il prendra. L'équivocité de cet entre-deux final, intervenant *in extremis* (puisque le générique défile sur ces dernières images du film) symbolise finalement bien le thème au cœur du film, l'exploration : exploration de soi pour le héros Tom, mais surtout exploration de nouvelles modalités filmiques fructueuses pour le réalisateur.