

”Greffes pascaliennes dans Un conte de Noël d’Arnaud Desplechin”

Laurent Susini

► **To cite this version:**

Laurent Susini. ”Greffes pascaliennes dans Un conte de Noël d’Arnaud Desplechin”. Chroniques de Port-Royal: bulletin de la Société des amis de Port-Royal, Société des amis de Port-Royal / Vrin, A paraître. hal-02502553

HAL Id: hal-02502553

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02502553>

Submitted on 9 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

GREFFES PASCALIENNES
DANS UN CONTE DE NOËL D'ARNAUD DESPLECHIN

Par Laurent SUSINI

Sorti sur les écrans en 2008, *Un conte de Noël* est le sixième long métrage de fiction co-écrit et réalisé par Arnaud Desplechin. Œuvre chorale, à l'intersection de Bergman et de Shakespeare, ce film palimpseste expose le spectateur à une perplexité constante, clairement formulée par un de ses personnages : « nous sommes ici en plein mythe et je ne sais pas de quel mythe il s'agit¹ ».

Soit en la circonstance la famille Vuillard. Abel et Junon, les parents, ont eu quatre enfants : dans l'ordre, Joseph, Elizabeth, Henri et le petit dernier Ivan. Mais Joseph, l'ainé des quatre enfants, est mort à six ans d'une leucémie. Ni Abel et Junon, ses parents, ni sa petite sœur Elizabeth n'étaient compatibles en vue d'une greffe de moelle, et son frère Henri, engendré dans l'espoir qu'il puisse lui servir de donneur a finalement déçu cette attente. À l'heure où commence le film, Elizabeth, désormais sœur aînée, est devenue l'épouse du brillant mathématicien Claude Dédalus, médaillé Field ; elle élève avec lui leur enfant de seize ans, Paul, qui est schizophrène ; et la haine morbide qui la lie à son frère Henri, figure alcoolique et déglinguée de fils prodigue en qui elle voit l'incarnation du Diable, lui fait imposer depuis six ans le principe de son bannissement à toute la famille. Ivan, le benjamin de la fratrie, a quant à lui épousé la belle Sylvia, qui l'a sorti d'une adolescence dépressive et lui a donné deux jumeaux, Baptiste et Basile. Et c'est dans ce contexte que Junon, épouse d'Abel et figure de mère mal-aimante par excellence, apprend soudain la nouvelle de sa maladie : atteinte qu'elle est d'une myelodysplasie, seule une allogreffe médullaire pourrait la sauver, quoique non sans risquer de la tuer du même coup. À l'initiative d'Abel, une chasse aux donneurs compatibles est

¹ A. Desplechin, *Un conte de Noël*, Presses Electroniques de France, L'Avant-scène Cinéma, 2013, séquence 29-30 ; désormais *CN*, sq 29-30. Du flottement mythique dont le personnage se fait l'écho, suffit à rendre compte la simple liste des noms des personnages : Junon, Abel, Joseph, Faunia, Paul Dédalus, Ivan ou Ivanouchko, comme l'appelle son frère... De la mythologie gréco-latine à l'Ancien Testament, de Joyce à Dostoïevski, le scénario entend bien démultiplier les pistes et les références, et ne jouer donc chacune d'entre elles que pour les vertus de ses interactions avec les autres, dans un constant souci d'ouvrir le sens.

alors ouverte au sein de la famille, finalement réunie à l'occasion des fêtes de Noël, dans le climat délétère qu'on imagine.

Comme Desplechin s'en est souvent expliqué, deux références livresques ont nourri l'idée puis l'écriture de ce scénario².

La première en est l'ouvrage de Jacques Ascher et Jean-Pierre Jouet, *La greffe, entre biologie et psychanalyse*, dont *Un conte de Noël* transpose en termes fictionnels la réflexion conduite sur la recomposition de « l'ordre symbolique » des places souvent impliquée par « l'intrusion du biologique dans l'économie psychique du groupe familial³ ».

La seconde référence revendiquée par Desplechin est l'ensemble des études consacrés par Stanley Cavell aux écrits d'Emerson, notamment son *Journal*⁴, tout vibrant de l'écho si paradoxal du deuil de son fils Waldo : « La mort de mon fils n'est pas triste, puisqu'en mourant il m'a créé – sans lui je ne serais pas lui⁵ ». C'est ce même *Journal* d'Emerson que Junon reçoit comme cadeau le soir du 24 décembre⁶, et c'est l'enterrement de Waldo dans le cimetière de Concord que vient rejouer la séquence inaugurale du film, centrée sur le personnage d'Abel dissertant de manière si saisissante devant la tombe de son jeune fils Joseph :

Abel – Mon fils est mort. J'ai regardé à l'intérieur de moi et je me suis aperçu que je n'éprouvais pas de chagrin. La souffrance est une toile peinte. Les larmes ne me font pas mieux toucher le monde. Mon fils s'est détaché de moi, comme la feuille d'un arbre. Et je n'ai rien perdu. Joseph est désormais mon fondateur, cette perte est ma fondation. Joseph a fait de moi son fils. Et j'en éprouve une joie immense⁷.

L'étrange succession des angles de prise de vue rend compte du renversement de la situation : d'abord saisi en contre-plongée, comme depuis la tombe d'où

² « Desplechin nous la conte », *Les Inrockuptibles*, 28 mai 2008.

• ³ Paris, PUF, 2004, p. 62 et 194. Sur les motifs et les modalités de cette transposition, voir Élisabeth Darchis *et al.*, « Corps familial souffrant et deuils pathologiques. À partir du film d'Arnaud Desplechin, *Un conte de Noël* », *Le Divan familial*, vol. 25, no. 2, 2010, pp. 143-154.

⁴Voir tout particulièrement Stanley Cavell, *Une nouvelle Amérique encore inapprochable*, trad. S. Laugier, Paris, L'Éclat, 1991. Sur Desplechin lecteur de Cavell, voir Élise Domenach, « *Un conte de Noël*. La nouvelle Arcadie d'Arnaud Desplechin », *Esprit*, août-sept. 2008, p. 191-207.

⁵ Citation des *Journals* commentée par Raphaël Picon, *Emerson, le sublime ordinaire*, Paris, CNRS édition, 2015.

⁶ Autant que permet d'en juger le furtif passage de sa couverture dans le champ de la séquence 124, le volume *Emerson in His Journals*, éd. Joel Porte, Harvard University Press, 1982.

⁷ *CN*, sq 1.

le regarderait son fils mort, Abel est ensuite filmé en plongée, depuis cette origine surplombante que son fils est désormais devenu pour lui.

Du point de vue de Cavell, dont Desplechin dit s'inspirer, jusque dans l'incompréhension qu'il suscite en lui⁸, un tel retournement vaut invention de l'Amérique : « On convertit la peine en joie, on passe de l'Ancien monde au Nouveau⁹ ». Mais de ce paradoxe du deuil du fils fondateur, et des modalités de son développement diégétique, il semble pourtant qu'*Un conte de Noël* s'emploie concurremment à susciter une autre lecture, invitant à considérer, non seulement le motif emersonien, mais le discours même du film dans son ensemble, à travers le prisme conjoint des écrits de Blaise Pascal, ce qui ne semble guère avoir retenu l'attention jusqu'ici, alors même, que, ne faisant guère mystère de ses sources livresques, le film réserve par exemple au mitan de son parcours¹⁰ l'insert d'un plan fixe de quelques secondes sur la couverture de l'ouvrage... de Laurent Thirouin, *Le Hasard et les Règles*, manifestant ainsi le rôle charnière d'une telle référence dans son économie interne. C'est à faire valoir la singularité et la fonction structurante de telles greffes pascaliennes que s'attachera cette étude, en proposant de suivre dans le discours filmique d'*Un conte de Noël* trois parcours thématiques étroitement conjoints : celui de la quête du fondement ; celui de la connaissance de soi ; et, pour finir, celui de la nécessité de prendre part au jeu.

Commençons par démêler les fils du thème de la perte fondatrice. D'Emerson à Pascal, il est fort probable que la connexion se soit faite pour Desplechin par le biais d'une citation de Catherine Millot figurant dans le livre sur *La Greffe* d'Ascher et Jouet.

Dans cette citation, la psychanalyste lacanienne propose en effet de voir dans l'expérience de s'être un jour trouvé « sans défense et sans réserve [...] une expérience humaine fondamentale qui enseigne à trouver son sol dans l'absence de sol, à prendre appui dans le défaut de tout appui¹¹. » Or une telle caractérisation n'est pas moins susceptible de susciter le souvenir de

⁸ *Cahiers du cinéma*, n° 634, mai 2008, p. 41.

⁹ « Desplechin nous la conte », *Les Inrockuptibles*, 28 mai 2008.

¹⁰ Soit au début de la 76^e séquence d'un film en comptant 162.

¹¹ *Abîmes ordinaires*, Paris, Gallimard, « L'infini », 2001, p. 152 ; cité dans *La greffe, entre biologie et psychanalyse*, op. cit., p. 193.

l'expérience émersonnienne du deuil que celui du si fameux principe augustinien rappelé dans la *Lettre à Gilberte du 1^{er} avril 1648* : « [i]l faut que nous nous servions du lieu même où nous sommes tombés pour nous relever de notre chute¹² ». Et surtout, ce principe à son tour n'est pas sans éclairer d'un autre jour l'attitude inaugurale d'Abel donnant la perte de son fils comme le principe de sa fondation, ou, suivant une parfaite symétrie, dans la toute dernière séquence du film, la force et l'assurance nouvelles puisées par Elisabeth dans la schizophrénie de son fils Paul : « Je n'ai pas peur de la mort. J'habite désormais le pays inventé par mon fils¹³ ».

Que ce thème de la fondation des parents par le deuil ou le sacrifice de leur fils fasse l'objet d'une christianisation insistante dans *Un conte de Noël* relève de l'évidence. « ... Je ne vois pas pourquoi », s'étonnait Junon tout à sa quête d'un donneur compatible, mes enfants ne me « donnerai[ent] pas la vie¹⁴. » Or le fait est qu'Henri, le fils prodigue par qui se fera finalement le don de moelle, non seulement a été conçu comme un *enfant-médicament*¹⁵ en vue de guérir son frère, mais se présente lui-même comme une figure de Réparateur : « toujours mon vieux principe, dit-il, ne pas agir au-delà de sa capacité à réparer¹⁶ ». Avec son sens tordu de l'affection, Junon l'appelle à plusieurs reprises « son petit juif¹⁷ », à quoi Henri répond « Je suis le seul encore catholique dans cette maison¹⁸ », pour préciser ensuite, avec des inflexions dévotes qu'on ne lui soupçonnait guère, que le 1^{er} janvier, jour de la greffe¹⁹, sera aussi celui de la Saint-Prépuce, « la fête », selon ses propres termes, « qui efface le péché originel²⁰ ». Et aussi bien comprend-on en dernière instance que cette figure scandaleuse de Christ alcoolique et régulièrement odieux puisse si facilement s'imposer aux regards d'Élisabeth et

¹² *Lettre de Blaise et Jacqueline Pascal à leur sœur Gilberte (1^{er} avril 1648)*, dans Pascal, *Œuvres complètes*, éd. J. Mesnard, Paris, Desclée de Brouwer, 1964-1992, t. 2, p. 582.

¹³ CN, sq 162.

¹⁴ CN, sq 16.

¹⁵ Voir CN, sq 2 : « ni ses parents, ni sa très jeune sœur n'étaient compatibles. Junon conçut alors un troisième enfant ». Sur la problématique de l'enfant-médicament, voir J. Ascher et J.-P. Jouet, *La Greffe...*, *op. cit.*, p. 9 et p. 103 et suivantes.

¹⁶ CN, sq 29-30.

¹⁷ CN, sq 61 : « Junon – Mon petit Juif. / Henri – Pourquoi tu dis ça ? / Junon – Parce que tu es mon petit Juif. Henri Là où ça fait mal, hein ? [...] / Junon – Mais qu'est -ce qui s'est passé ? J'avais fait un petit chrétien ; et tu es devenu tout juif. »

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Voir CN, sq 94 : « Junon (Elle parle doucement) – La greffe aura lieu lundi 1er janvier. Et ce sera Henri le donneur. »

²⁰ CN, sq 135.

du spectateur lui-même comme une stricte incarnation du diable : car si toute sa personne exprime à ce point le mal, c'est en réalité parce qu'il porte et assume en lui, jusque dans sa chair tuméfiée, par deux fois exhibée, ce mal qui touche toute sa famille, dont les maladies de son frère et de sa mère ne sont que la figure, et que sa moelle versée permettra de laver.

A peine déguisés sous des dehors blasphématoires, on n'aura aucun mal à reconnaître ici la transposition narrative de motifs très banalement chrétiens. Mais – ce qui nous retiendra davantage – cette christianisation, somme toute assez convenue, du paradoxe d'Emerson revêt bien souvent dans le film des colorations plus spécifiquement pascaliennes.

Pascalienne, au premier chef, cette importance accordée, par des voies obliques, à la quête des fondements – dont ceux, au premier chef, du christianisme. Exemple en ce sens est le traitement du personnage de Faunia, la compagne d'Henri. Arborant à son cou une étoile de David et, de son propre aveu, « n'aim[ant] pas beaucoup les chrétiens²¹ », Faunia attire sur sa personne, et plus encore sur son anatomie, des commentaires pour le moins convergents des Vuillard : « Tu as regardé son cul ? », s'enthousiasme Sylvia, « elle a le pétard d'Angela Bassett²² ». A quoi Junon fait chorus avec gourmandise, alors que Faunia lui exprime son regret d'avoir « un gros derrière » : « Vous ressemblez à Angela Bassett²³ ». Or pourquoi cette importance accordée aux fesses de Faunia, jointe à une mention si insistante du nom d'une actrice américaine somme toute fort peu connue en France ? Sans doute parce qu'il s'agit de présenter ainsi le personnage de témoin juif incarné par Faunia comme *fondement*, à proprement parler, voire plus précisément encore – *Bassett* – comme « assiette basse et sûre²⁴ ». C'est par Faunia que cette figure paradoxale de Christ incarnée par Henri parvient à tenir debout, ce qu'il exprime à l'occasion sur le mode de la dénégation : « que tu me lourdes ou pas, c'est pareil, je m'en relève pas²⁵ ». Et c'est bien les fesses de Faunia auxquelles s'agrippe encore Henri dans une des scènes les plus sûrement théologiques du

²¹ *CN*, sq 112.

²² *CN*, sq 63.

²³ *CN*, sq 88 (suite).

²⁴ *Pensées*, S. 460.

²⁵ *CN*, sq 79.

film, la séquence 114, alors que les deux amants attendent ensemble le train qui ramènera Faunia à Paris.

Le train n'arrive toujours pas. Il fait vraiment très froid maintenant. Faunia regarde Henri droit au fond des yeux. Puis lève les deux poings. Elle se concentre. Plisse tout son visage. Ferme les yeux. Forme un vœu... ET ! ... Sous la puissance de sa pensée, toute l'image s'éclaire ! Fondu au blanc.

Nous retrouvons le couple sur le quai. Elle se tient dans son dos serré contre lui. Henri tient les fesses de Faunia. Qui repose sa tête dans le cou de son amant.

Faunia – Mon ami... Mon ami...

Fermant les yeux au prix d'un effort sensible de sa volonté, Faunia, figure d'une synagogue moins aveugle que semblant faire le choix de s'aveugler, ouvre, à l'issue de l'éblouissement d'un fondu au blanc, sur ce *Nouveau Monde* qu'annonçait quelques secondes plus tôt l'affiche du film de Terence Malik devant laquelle se tenaient les deux amants²⁶, et appuyée contre le dos d'Henri, elle lui sert ce faisant d'appui, en laissant ses mains arrimées au fondement qu'elle lui propose.

Où le pascalien ne manquera pas d'identifier, sous une forme quelque peu inédite, des harmoniques qui lui sont familières. Mais non moins remarquable en ce sens lui paraîtra l'insistance de tout le film sur la faiblesse des fondements retenus. De toute la parentèle de Junon, les deux seuls donneurs compatibles s'avèrent symptomatiquement les moins recommandables et les moins sûrs *a priori* : d'une part, Paul, « le dingue²⁷ », comme l'appelle Henri ; et d'autre part, Henri lui-même, qui fait complaisamment profession de sa faiblesse²⁸, et dont les médecins donnent le tabagisme, l'alcoolisme et l'hygiène de vie déplorable comme autant d'obstacles au don de moelle²⁹. Dans l'un ou l'autre cas, c'est aux maillons les plus faibles de la parentèle d'être éligibles au sacrifice requis par la vie de Junon. Or « la plus grande et importante chose du monde a pour fondement la faiblesse. Et ce fondement-là est admirablement sûr³⁰ », sans doute. Mais la conversion ainsi opérée de la faiblesse en force ne saura donc occulter l'origine de cette dernière, ni la départir du clair-obscur où la condamne son origine – ce que ne manque pas de ressaisir, quoique sur le mode, comme toujours, du

²⁶ Voir CN, sq 112 : « Nous retrouvons le couple qui attend le train, dans le froid, sur le quai, derrière eux l'affiche du film de Terrence Malick : *Le Nouveau Monde*. »

²⁷ CN, sq 120 et 143.

²⁸ Voir CN, s q 143 : « C'est très simple, la bagarre. Comme je suis faible, je suis certain de perdre... »

²⁹ Voir CN, sq 84.

³⁰ *Pensées*, S. 60.

déplacement, et par le biais d'une citation de Shakespeare, les derniers mots du film : « Ombres que nous sommes, si nous avons déflu, pensez ceci : Que vous n'avez fait que dormir. Et tout sera réparé³¹. »

Pascalienne, enfin et surtout, cette propension héritée d'Augustin à envisager en termes de fluidité nocturne ce qu'entend conjurer l'exigence de fondement réparateur formulée par plusieurs personnages du film, et à ressaisir de la sorte tout symptôme du mal et de la corruption sur le mode de l'écoulement. S'agissant du péché originel, Pascal dans ses *Pensées*, prend acte de l'impuissance des hommes à admettre que « le péché du premier [d'entre eux] ait rendu coupables ceux qui, étant si éloignés de cette source, semblent incapables d'y participer. Cet écoulement ne nous paraît pas seulement impossible, il nous semble même très injuste³². » Or tel est bien, déplacé et transposé sur le mode de la fiction, tout le sujet du film. La nouvelle du lymphome de Junon vaut aussi révélation du fait que « c'était donc elle », selon les mots d'Abel, « qui avait donné », c'est-à-dire génétiquement transmis, « sa leucémie au petit Joseph³³. » Et ce que le film donne donc à voir, en recourant au motif de la maladie héréditaire, et plus généralement du sang, ressaisi à un double niveau biologique et familial, c'est bien la propagation d'un mal se transmettant sur le mode de l'écoulement des parents aux enfants, et contaminant *in fine* toute une famille. « Mon sang est pourri », concède Henri à sa sœur, mais, poursuit-il, « c'est le même que ton fils³⁴ ». Ouvrant et refermant le film, une photographie en noir et blanc donne à voir le petit Joseph promis à la mort, nu dans une bassine³⁵ – et la bande-son de souligner l'image par un bruit extra-diégétique de clapotis. Le visage d'Elizabeth se présente le plus souvent traversé par des larmes³⁶. L'évocation d'Ivan « malade » – il fut un adolescent dépressif – se voit aussitôt traduite par l'apparition, dans le plan, d'une vieille photographie où il nage dans la mer³⁷. Madeleine, l'épouse défunte d'Henri, apparaît elle-même photographiée « au bord d'un fleuve [...], pieds dans l'eau » et la caméra s'approche d'elle en très

³¹ CN, sq 162 ; citation extraite de l'épilogue du *Songe d'une nuit d'été*.

³² *Pensées*, S. 164.

³³ CN, sq 110.

³⁴ CN, sq 119 suite.

³⁵ CN, sq 0 et 149.

³⁶ CN, sq 19, 29-30, 66, 91 suite et 145.

³⁷ CN, sq 104.

gros plan « jusqu'à se noyer³⁸ », précise le scénario, dans son œil gauche. Et plus nettement encore, Abel est teinturier, comme le lui reproche assez sa fille Elisabeth : « Pourquoi tu continues la teinturerie³⁹ ? ». Son métier est d'imprimer une teinte à des tissus plongés dans un liquide, et la séquence du don de moelle établit à cet égard un lien transparent entre la maladie dont souffre Junon et le mal dont souffre sa famille, un montage alterné⁴⁰ venant mettre en regard les actions accomplies dans le cadre de l'hôpital et les actions accomplies dans le cadre de la teinturerie, les tuyaux emplis de moelle à l'occasion de la ponction et, à l'occasion de la teinture, ces pipettes emplies « de liquides colorés » dont le scénario souligne qu' « elles ressemblent à des seringues⁴¹ ».

Prenant et assumant en lui la forme de tous les maux familiaux, il est surtout symptomatique qu'Henri soit toujours représenté ruisselant : la tête sous un robinet⁴², entonnant des litres d'alcool⁴³, du sang s'égouttant de son nez⁴⁴, faisant état de « lots » d' « émeraude⁴⁵ » à vendre chez Christies, ou plus brutalement qualifié de « *salaud*⁴⁶ » par sa sœur. La scène de son arrivée impromptue dans la maison familiale est à cet égard exemplaire.

Séq. 44. Ext. Roubaix – Nuit. Dehors, le tonnerre gronde sur Roubaix.

Au centre de la grande place, un gigantesque sapin de Noël sous le vent. La pluie tombe sur le parc, la mairie, les barres d'immeuble. Féerie et trivialité. Une voiture gronde dans la ville. Les rues sont désertes, la pluie est devenue diluvienne. La voiture apparaît enfin. Flamboyante, tapageuse, elle traverse Roubaix avec des effets de moteur à réveiller un mort.

Séq. 45.

Le couloir. Sonnerie. Abel descend les escaliers en maugréant : Abel Mais on ne peut pas avoir la paix ? ! Sur la porte de la maison Vuillard, une plaque dorée : Mr & Mme Vuillard. Pluie lourde, tonnerre, éclairs... Protégée de la pluie, une silhouette sonne à la porte.

Abel – Mais qui vient donner à cette heure ?

Dehors, flamboyant, sourire carnassier, casquette improbable : Henri. Il pleut. Henri tient au-dessus de sa tête un journal en lambeau pour se protéger de la pluie (Le Parisien).

³⁸ CN, sq 53.

³⁹ CN, sq 145.

⁴⁰ Voir CN, sq 153-154, et sq 154 suite-157.

⁴¹ CN, sq 153.

⁴² Voir CN, sq 79 : « Henri s'approche de l'évier où il met la tête sous le lavabo... »

⁴³ CN, sq 54, 93, 152.

⁴⁴ CN, sq 78.

⁴⁵ CN, sq 28 : « Vous aviez un lot qui me paraît pas mal... une demi-parure émeraude qui démarre à vingt-cinq mille... »

⁴⁶ CN, sq 22 : « Henri est un salaud ». cf. les injures adressées à Henri par les parties civiles : « Escroc ! Salaud » (sq. 8) ; et ce que pense Ivan d'Henri : « ce salaud ne lui a pas annoncé [qu'il était compatible avec Junon] lors de leur conciliabule » (sq. 56).

Abel (Visiblement ravi de voir son fils) – Tu fais chier, Henri. Tu pourrais m'appeler pour me dire à quelle heure et quel jour tu débarques, je pourrais te prendre à la gare...

Henri – J'sais pas à quelle heure j'arrive. J'ai loué une voiture...

Henri recule : on découvre derrière lui, sous un parapluie, une jolie femme (Emmanuelle Devos) en chapka...

Henri – J'ai trouvé une fille, je l'ai ramenée. Est-ce qu'elle peut rester ici ?

Abel (À Faunia) – Excusez-le, mademoiselle. Abel, je suis enchanté.

Il lui baise la main ; coquette, elle se présente.

La jeune femme – Faunia.

Abel – Je ne comprends pas comment une belle femme comme vous peut rester avec ce type impossible.

Henri entre à son tour et embrasse son père.

Henri – Elle est où ta femme ?

Abel – Bah, va la trouver dans la cuisine. Ta mère !

Ils referment la porte d'entrée. Henri et Faunia s'engouffrent dans la maison. En chemin, Faunia tance Henri.

Faunia (Mi-voix) – Toi, la prochaine fois, je te lave la bouche avec du savon !

Ils passent devant une ouverture de porte. On découvre Henri en train de préparer un feu de cheminée. Henri lance en passant.

Henri – Oh, mon frère ! Salut !

Faunia – Bonsoir.

Ivan, visiblement épaté par Faunia.

Significativement, c'est une scène de déluge qui marque l'entrée en scène d'Henri. Dans une ambiance aussi nocturne que délavée de pluie, Henri n'arrive pas, il « débarque », selon le terme employé par son père, tout ruisselant d'une eau dont on entend l'écoulement et signifiée jusque par la luisance du journal tenu au-dessus de sa tête – et Faunia de le menacer de surcroît de lui « laver la bouche ». Cependant, c'est la spécificité d'Henri, cristallisant le régime augustinien de la fluence nocturne, marquant ainsi la confluence de tous les flux hydriques de la famille, il apparaît aussi bien étrangement radieux, « flamboyant » – c'est le terme employé par deux fois dans le scénario, pour le caractériser lui et sa voiture – et il n'est pas indifférent en ce sens que cette séquence d'arrivée sous le déluge se referme finalement sur le feu allumé par Ivan. Les vues de Roubaix qui ouvraient la même séquence ménageaient à leur tour une alternance régulière de plans nocturnes traversés par la pluie et de plans nocturnes traversés par la fumée, les uns manifestant le signe d'un mal originel perçu sur le mode sensible de l'écoulement, et les autres celui du sacrifice appelé à le réparer.

Thématisée dans *Un Conte de Noël* par les motifs conjoints de l'écoulement et de la maladie héréditaire, la doctrine du péché originel ouvrait, comme on sait, chez Pascal sur la question de la connaissance de soi. : « Le

nœud de notre condition prend ses replis et ses tours dans cet abîme. De sorte que l'homme est plus inconcevable sans ce mystère, que ce mystère n'est inconcevable à l'homme⁴⁷. » Or c'est un fait que Desplechin dans son film s'emploie très clairement lui aussi à relier les deux questions.

Le personnage d'Elizabeth est en cela d'une importance nodale. Qu'elle s'adresse à son psychanalyste ou à son père Abel, Elizabeth ne cesse d'affirmer la conscience qu'elle a de survivre à un deuil obscur – « j'ai l'impression que quelqu'un est mort et je ne sais pas qui » – et de parler sans doute ainsi par « métaphore » – mais, poursuit-elle, « je ne sais pas la métaphore de quoi⁴⁸. » Consciente de son état, mais ne s'interrogeant pas moins sur les raisons d'une tristesse dont l'origine lui est devenue indiscernable, Elizabeth fait l'objet des sarcasmes les plus cinglants d'Henri : « Tu essayes de te souvenir des offenses que j'ai commises. Et tu l'as oublié ! C'est ton drame⁴⁹. » Mais violemment renvoyée par son frère à une faute originelle hors de sa portée, toute à son sentiment d'avoir perdu quelque chose, mais quoi ?, dès lors, assure-t-elle, que « rien ne [lui] manque⁵⁰ », Élizabéth essuie une réaction non moins cinglante de son père à ses questionnements. À l'impuissance de sa fille à cerner les causes de sa condition, Abel, citant Nietzsche et sa *Généalogie de la morale*, répond très longuement par l'étrangeté de l'homme à soi-même et par son obstination à ne pas se connaître :

Nous, chercheurs de la connaissance, nous sommes pour nous-mêmes des inconnus – pour la raison que nous ne nous sommes jamais cherchés... Quelle chance avions-nous de nous trouver quelques jours ? Notre trésor est là où sont les ruches de notre savoir. Abeilles nées, toujours en quête collecteur du miel de l'esprit, une seule chose nous tient vraiment à cœur : ramener quelque chose à la maison. Pour le reste, quant à la vie, aux prétendues « expériences vécues » lequel d'entre les prend seulement aux sérieux ? Lequel en a le temps ? Dans cette affaire, je le crains, nous n'avons jamais été vraiment « à notre affaire » : le cœur n'y était pas – ni même l'oreille ! Bien plus, comme un homme divinement distrait, absorbé en lui-même, aux oreilles duquel vient de retentir à grand bruit les douze coups de midi, et qui, brusquement éveillé, se demande « qu'est ce qui vient au juste de sonner ? » – ainsi arrive-t-il que nous nous frottions les oreilles après coup en nous demandant, tout étonné, « qu'est-ce donc que nous avons au juste vécu ? » – ou même « qui sommes-nous au juste ? » Et nous essayons alors – après coup comme je viens de le dire – de faire les comptes des douze sons de cloche vibrant, de notre expérience, de notre vie, de notre être – hélas ! Sans trouver de résultat juste ... Nous restons nécessairement étranger à nous-mêmes, nous ne nous comprenons pas, nous ne pouvons faire autrement que de nous prendre pour autre chose que ce que nous sommes, pour nous vaut toute l'éternité la formule : « chacun est à soi-même le

⁴⁷ *Pensées*, S. 164.

⁴⁸ *CN*, sq 6.

⁴⁹ *CN*, sq 119 suite.

⁵⁰ *CN*, sq 6.

plus lointain », à notre propre égard nous ne sommes pas des « chercheurs de connaissance⁵¹ ».

Toute vibrante de résonances pascaliennes et du reste clairement démarquée des *Pensées* – « La science des choses extérieures ne me consolera pas de l'ignorance de la morale au temps d'affliction⁵² », « Ce n'est que manque de savoir étudier [ce qu'est l'homme] qu'on cherche le reste⁵³ » – la citation de Nietzsche retenue par Abel permet à la séquence d'articuler le questionnement sur la faute originelle au questionnement sur l'identité, et, pour pesante qu'elle puisse paraître, la frontalité si didactique du procédé citationnel a du moins le mérite de manifester l'importance d'une telle articulation, par ailleurs rejouée et figurée tout au long du film par des voies autrement riches de propositions narratives et cinématographiques.

Le motif de la greffe de moelle est en cela décisif, qui permet de constituer en puissant ressort dramatique un questionnement sur l'identité ressaisi comme questionnement sur la dualité du moi. C'est que, ruinant « l'illusion de la consistance identitaire » (« [i]l paraît que ça fait changer le groupe sanguin⁵⁴ », comme s'en inquiète Junon), toute allogreffe vient manifester par excellence le « rôle de l'autre dans la constitution de Soi⁵⁵ », en occasionnant l'émergence biologique concrète et potentiellement très menaçante de ce que la médecine nomme une *chimère*.

Considérons à cet égard la séquence 81, où réunis dans un salon de coiffure, les personnages font état du principal risque lié à la greffe de Junon, le GVH, *graft versus host*, ou réaction destructrice du greffon contre l'hôte.

Séq. 81.

[...] Assis côte à côte, Henri et Simon sont en train de se faire couper les cheveux. Nous sommes chez un coiffeur algérien ; ambiance masculine, distinction et douceur. À la radio, du blues. Sur une banquette, Faunia attend ; elle rêve. Plus loin, Paul, assis sur un fauteuil, feuillette un livre étrange.

Henri (Blasé, il rompt le silence) – Vous êtes terrifiés ? Quoi ? Au pire, ça ne marche pas et maman rejette la greffe...

⁵¹ « Avant-Propos », I, *Généalogie de la morale*. Ce texte lu par Abel dans la séquence 145 est également convoqué par S. Cavell dans *Une nouvelle Amérique...*, *op. cit.*, p. 30 ; et la traduction de Nietzsche lue par Abel est d'ailleurs celle qui figure dans la traduction française de l'ouvrage de Cavell. Voir sur ce point É. Domenach (« *Un conte de Noël*. La nouvelle Arcadie d'Arnaud Desplechin », *art. cit.*, p. 197).

⁵² *Pensées*, S. 57.

⁵³ *Pensées*, S. 566.

⁵⁴ *CN*, sq 59.

⁵⁵ Jean-Louis Pédinielli, « Préface » à K. Gueniche, *L'Énigme de la greffe – le je, de l'hôte à l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2000, cité dans J. Ascher et J.-P. Jouet, *La Greffe...*, *op. cit.*, p. 20.

Simon – Oh non ! Non... C'est bien pire. La greffe réussit ! Ta moelle éradique tout le système de l'hôte. Et elle le remplace par une « invention », qui grandit. Ce n'est pas vraiment toi, c'est plus ta mère. C'est une chimère.

Faunia – Tête de lion, corps de chèvre, queue de serpent.

Henri – C'est le GVH ?

Simon – (Il acquiesce) C'est une nouvelle « chose », qui naît dans le corps du greffé et qui prend le pouvoir.

Faunia (Elle semble réciter) – La chimère peut faire le bien de l'hôte. Mais si elle devient folle, elle va haïr l'organisme qui l'accueille.

Nous nous sommes approchés du livre que consultait Paul. Des reproductions de gravures. À la page ouverte par Paul, un dessin de chimère, telle que l'a décrite Faunia.

Faunia – Elle détruira ses organes, ses os, ses nerfs, n'importe quoi.

Henri (Troublé) – Où est-ce que t'as appris tout ça toi ?

Faunia (Fièrement) – T'occupe !

Simon (Il se lève ; la coupe de cheveux est terminée) – Et quand elle a gagné, elle meurt avec ton cadavre.

Paul ne lit plus. On se rend compte qu'il a tout entendu. Dans le miroir, son reflet le regarde avec une méchanceté grotesque. Paul est terrifié, et empli d'un cruel sentiment de puissance.

La séquence s'ouvre sur le cadrage d'une gravure qu'on discerne d'abord très mal, mais que le jeune schizophrène Paul, assis aux côtés de Faunia, observe avec attention. Confié aux mains d'un barbier – le rasera-t-il bien⁵⁶ ? –, Henri cherche à se rassurer sur les conséquences possibles de la greffe mais ne récolte en retour que les exposés terrifiants de Simon et Faunia sur le GVH, finalement relayés par le gros plan opéré sur la gravure observée par Paul, qu'on découvre alors être *La Chimère* de Louis Jean Desprez (1743-1804). Mais la séquence de rebondir aussitôt, et d'articuler, par le biais de la chimère, le biologique au psycho-pathologique : levant les yeux de son livre, Paul aperçoit désemparé dans le miroir son propre reflet qui le toise avec des intentions clairement menaçantes. « Quelle chimère est-ce donc que l'homme, quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradiction⁵⁷ ». D'une menace l'autre, en liant les fils narratifs de la schizophrénie et du GVH, le motif de la chimère semble opposer aux affres des personnages une invitation toute pascalienne à connaître « quel paradoxe ils sont à eux-mêmes⁵⁸ » – et plus précisément encore, à prendre la mesure exacte de leur double nature.

C'est ce à quoi conduit juste après la séquence 85. Le contexte en est le suivant : se déroband aux risques de la greffe, Junon a soudain pris la fuite, et

⁵⁶ Cf. *Pensées*, S. 78.

⁵⁷ *Pensées*, S. 164.

⁵⁸ *Ibidem*.

Abel s'inquiète de sa disparition. Mais voilà que déambulant dans un musée, Faunia vient, sans l'avoir cherchée, à retrouver sa trace :

Séq 85.

Faunia déambule dans les galeries du musée de Roubaix. Elle tient le guide à la main... Plus loin, elle reconnaît une silhouette assise de dos, devant un grand tableau : des cygnes sur un bassin. C'est Junon, sur un banc, qui s'abîme dans le tableau. Faunia s'est arrêtée et regarde : Junon, regardant les cygnes, et pensant aux brûlures de grade 4... Elle n'ose la déranger. Faunia arbore comme pendentif une étoile de David. Junon se retourne et la découvre, l'air timide.

Junon – Bonjour.

Faunia s'approche d'elle.

Junon – Je pensais aller faire des courses à Lille. Vous m'accompagnez ?

Faunia (L'air embêté, et pose sa condition) – Oui mais, je vous préviens : je préfère pas parler. J'ai très peu de rapport avec ma propre famille. Donc, je préfère en avoir moins encore avec la famille de mes amants.

Junon la regarde ; elle est enchantée par l'allant de Faunia. Les deux femmes rient.

Junon – D'accord !

Sans doute la citation de *Vertigo* est-elle ici trop claire pour qu'il soit besoin d'insister. Faunia surprend Junon comme James Steward surprend Kim Novak dans le film d'Hitchcock : sur fond de musique extradiégétique fort inquiétante, dans un musée, de dos, assise sur un banc devant un tableau. Et la séquence citée de contaminer aussitôt la séquence citante en fournissant à l'interprétation les clés ce qui s'y joue : car à l'évidence, leur relation de dérivation tend à suggérer que la thématique à l'œuvre est ici, comme dans *Vertigo*, celle du double : et pour autant, à quelle dualité Junon renvoie-t-elle ? A cet égard, l'indice majeur semble donné sur le mode de l'énigme par le motif du tableau observé par Junon : des cygnes. Pourquoi des cygnes ? Sans doute, tout d'abord, pour leur capacité à interroger sur ce qu'ils signifient en tant que cy/signes. Mais plus profondément, ensuite, pour leur invitation, sans doute, à se souvenir de premiers plans composant le générique d'*Un conte de Noël*. Le second d'entre eux ? Photographié dans un troublant clair-obscur, un bronze... de Lédà et le cygne⁵⁹. Façon élégante de répondre par avance à la question posée par Henri – « nous sommes ici en plein mythe, mais je ne sais pas de quel mythe il s'agit⁶⁰ » : selon toute vraisemblance, donc, le mythe des dioscures, Castor et Pollux, c'est-à-dire celui d'une gémellité comprise comme

⁵⁹ Voir CN, sq. 0 : « Générique de début – Int. Maison, Roubaix – Jour. / D'abord, à Roubaix, dans une chambre d'adolescente, une carte postale du parc de Roubaix. / Puis, dans le salon, une statuette de Lédà étreint un cygne, dans l'ombre. / Puis, une fenêtre pâle sur la rue, et un nu féminin, peinture du début du siècle dernier. / Enfin, dans une chambre d'adolescent, des disques de rap des années 80 sont étalés sur un lit. » Nous soulignons.

⁶⁰ CN, sq 29-30.

union d'ascendances irréductiblement divines et humaines⁶¹. Proposant, à travers le motif du cygne et du mythe auquel il renvoie, une figuration saisissante de la double nature de l'homme à l'issue du péché originel, le film vient opérer à nouveau, quoique à sa manière toujours allusive et détournée, une nouvelle greffe pascalienne.

Qu'on examine cependant une dernière greffe, celle de l'invitation à jouer la partie engagée, thématifiée dans le film à deux niveaux conjoints, concernant Junon pour le premier, et Simon, le cousin des enfants Vuillard, pour le second.

Junon tout d'abord : le risque de GVH auquel l'expose l'allogreffe est susceptible de prendre une forme terrifiante en soi, et particulièrement à ses yeux, celle de la GVH cutanée (ou syndrome de Lyell), nom donné aux « processus inflammatoires » aussi spectaculaires que tragiques qui menacent de transformer le receveur de la greffe en « grand brûlé⁶² ». Sous la pression d'une telle menace, Junon est tentée de renoncer à la greffe, de se retirer donc de la partie, en dépit de l'enquête sur le rapport risque/bénéfice menée par Abel pour la convaincre du contraire, à grands renfort de statistiques médicales et de calculs d'espérance mathématiques inscrits sur le tableau de son atelier. Mais intervient alors l'époux d'Elizabeth, l'« admirable⁶³ » Claude, médaillé Field, pour inviter une nouvelle fois Junon à courir sa chance.

Séq. 76. Int. Atelier d'Abel – Maison, Roubaix – Jour.

[...] Nous retrouvons l'atelier d'Abel, celui au mur couvert d'un tableau. [...] Devant le grand tableau, Abel et Simon regardent Claude contempler les statistiques compilées par Abel. Sur un grand tableau, Abel a recopié toutes les statistiques contradictoires dont les médecins les ont abreuvées. Tous se tiennent donc devant ce tableau. [...]

Claude (À Abel) – Vous ne pouvez pas raisonner comme ça, en segments : vous comptez d'une année sur l'autre. (À Junon) Mais, excusez-moi, Junon : vous allez mourir à un instant précis, vous ne mourrez pas à une date anniversaire... [...] Si vous êtes blessée ou si vous mourez, vous l'êtes absolument. Il va pas vous arriver 10 ou 12 % de vie ou de mort, il vous arrivera l'événement en entier. [...] Mais la partie est en jeu. Que vous le vouliez ou non. De toute façon, vous allez vous soigner, ou non. Mourir ou non. Donc, vous êtes en train de jouer. [...] Il faut passer du discret au continu. Regardez !

Sous les yeux sidérés de l'assistance, Claude commence ses corrections...

Claude – Non, la raison n'est pas de 1 demi ! 50 %, c'est 1 moins exponentiel moins lambda, égale le logorythme de 2... (Et puis !) Claude La formule de l'espérance de survie est une intégrale de 0 à l'infini, de t exponentiel^{-t} dt = 1 sur 0,

⁶¹ Nés d'un œuf différent, Castor et Pollux sont respectivement fils de Tyndare et fils de Zeus.

⁶² J. Ascher et J.-P. Jouet, *La Greffe...*, op. cit., p. 56.

⁶³ Voir CN, sq 76 : « c'est un homme admirable », et sq 117 : « Claude est homme admirable ».

$69 = 1$ an virgule 45. Soit : $\int_0^{\infty} te^{-t} dt = 1/0$, $69 = 1, 45$ [...] Sans la greffe, vous gagnez presque 6 mois d'espérance de survie.

[...] De la même manière... Avec le traitement, vous montez ici à 3, 7.

Claude commence à corriger toutes les formules d'Abel. Il corrige la ligne :
Espérance de vie = $30\% \times 1 + 50\% \times (5 - 1) = 3, 3$ ans, remplaçant 3, 3 par 3, 7.

Claude – Maintenant, on pondère vos cinq années de vie en moins par la probabilité qui est faible, de même on majore vos 2, 3 ans de vie avec traitement par la probabilité qui, elle, est élevée... Et on obtient...

Claude synthétise toutes les statistiques en une ligne : $- 5 \times 8 - 2, 3 \times 92 \%$.
Et s'apprête à écrire le total obtenu. Abel s'est levé, les yeux rivés au tableau.

Abel – Vous permettez...

Claude (Il lui tend la craie) – Je vous en prie...

Abel calcule lui-même et écrit le total : 1, 7.

Claude (Il conclut) – Malade ou non, si vous vous soignez, en moyenne, vous gagnez à peu près deux ans.

Abel est épaté. Il se retourne vers sa femme.

Abel (Enchanté) – C'est mieux. [...]

Claude (Pour finir de convaincre Junon du bien-fondé de la greffe) – Je sais que vous ne voulez pas jouer... Mais la seule liberté qui vous reste, c'est la mise.

Qu'il s'agisse du vocabulaire du jeu ou des outils mathématiques

utilisés aux fins de la démonstration, la séquence ne saurait marquer plus nettement son insistance à rejouer l'argument du pari et, à travers le dialogue de Claude et Junon, celui de Pascal et du libertin. « Entrer dans un jeu », comme l'écrit Laurent Thirouin dans l'ouvrage dont la couverture compose le premier plan de la séquence, « c'est se déposséder volontairement d'une certaine somme, en échange de quoi l'on reçoit le "droit d'attendre ce que le hasard peut donner"⁶⁴ » En l'occurrence, quoique la mise en scène empêche le spectateur d'en suivre les étapes pour ne privilégier qu'un effet mathématique de surface, la démonstration proposée par Claude vise à convaincre Junon qu'elle est susceptible d'attendre plus que ce dont elle se dépossédera, et que la partie étant engagée, qu'elle le veuille ou non, sa seule liberté est bel et bien la mise.

Cela étant, si clairement dérivée soit-elle du fragment « infini/rien », cette scène apparaît en réalité moins profondément pascalienne que l'écho que lui donne ensuite Desplechin. C'est la fonction du fil narratif déroulé par Simon, le cousin des enfants Vuillard. Comme Ivan son cousin, Simon était, à 20 ans, follement amoureux de Sylvia. Pour autant, renonçant à cette dernière, Simon a finalement fait le choix sacrificiel de la « donner » à Ivan, qu'elle a par la suite épousé. Or voilà que Sylvia, vient d'apprendre le don dont elle

⁶⁴ L. Thirouin, *Le Hasard et les règles. Le modèle du jeu dans les Pensées de Pascal*, Paris, Vrin, 1991, p. 113.

avait fait l'objet sans en avoir jamais conscience, et qu'elle descend, bouleversée, pour sommer Simon de s'expliquer.

Séq. 105. Int. Dans la cuisine – Maison, Roubaix – Nuit.

Il est très tard, tout le monde est couché sauf Simon qui lit dans la cuisine silencieuse... Sur le livre, des photos de paysages antiques : ici, l'Arcadie, plaine gris sale. Sylvia entre et se plante devant la table où Simon s'est assis. Elle est en robe de nuit blanche. Simon sourit sans bien comprendre. Bruits de pluie et de chaudière. À celui qui l'a « donnée » à son mari.

Sylvia – Ce soir, Rosaimée m'a raconté que tu avais renoncé à moi. [...]

Simon – Je ne t'ai donnée à personne ! J'avais vingt-sept ans et j'étais un imbécile. J'étais creux. Je suis un homme creux.

Sylvia – Est-ce que tu m'aimais ?

Simon – Oui.

Sylvia – Est-ce que tu m'aimes ?

Simon – Oui.

Sylvia – T'es une ordure.

Simon – Non.

Sylvia – Tu fais comme si tu n'étais pas dans le jeu. Mais tu es dans le jeu, la preuve, c'est que tu as choisi à ma place.

Simon – J'avais raison. Ivan t'aimait infiniment.

Sylvia – Non, c'est ton amour qui était infini. Tu as joué à ma place et tu as triché. Maintenant, je ne saurai jamais rien de ma vie. Ce n'est pas ma vie. (Elle pleure) Tu m'as enlevé le droit de te préférer Ivan. [...] Depuis dix ans, t'as aucune vie. T'es minable dans ton atelier, tu parles pas, tu es triste. Chez nous ou ici, tu passes tes dimanches à faire la vaisselle, à me regarder en cachette et à fuir mes enfants. T'es un échec monumental, accroché aux Vuillard pour ne pas couler. Tu ne t'es jamais remis qu'on ne soit pas ensemble.

Simon se donne ici pour un « homme creux », et Sylvia de confirmer :

« une ordure », en écho transparent au fr. 171 des *Pensées*, « que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure ». Mais à cet écho intertextuel, en répond bien sûr un autre, intratextuel quant à lui... Là où Claude invitait Junon à prendre conscience qu'elle était « en train de jouer », Sylvia reproche à Simon de faire « comme s'il n'était pas dans le jeu », alors qu'il l'est, et cette variation sur le même thème se donne à voir et à entendre sur fond de choix de mise en scène radicalement différents.

Dans la séquence mathématique, en dépit des positions très inégales occupées par les personnages dans ce qui présente comme une salle de classe où Claude tiendrait le rôle du professeur, Abel et Junon figurent le plus souvent dans le même cadre que Claude, et au même niveau que lui : Abel debout avec Claude, ou Claude accroupi devant Junon assise, suivant le principe de condescendance à l'œuvre dans le fragment « Infini/Rien ».

Dans la séquence amoureuse, en revanche, la violence du conflit est traduite par l'alliance d'un découpage en champ / contrechamp et d'une différence constante d'angles de vue, Sylvia debout étant toujours filmée en contreplongée depuis le point de vue dominé de Simon assis, et Simon assis

toujours filmé en plongé depuis le point de vue dominant de Sylvia debout, empruntant sa virulence au ton du protreptique.

Et pour autant, la divergence de ces choix de mise en scène ne saurait s'interpréter trop rapidement comme la simple traduction de l'antagonisme entre la raison qu'incarnerait Claude et l'amour qu'incarnerait Sylvia.

On notera d'abord qu'au-delà de leurs différences, les deux scènes non seulement débattent de la même question – la nécessité de jouer –, mais le font encore sur des bases communes. Si Simon a bel et bien peur de l'amour, Junon, pour sa part, n'a pas tant peur de la mort que des risques de GVH cutané – comprenons par là-même, des risques de brûler. Comme elle le confie à son époux, « Je n'ai pas du tout envie de finir comme Jeanne d'Arc. Je préfère mourir d'un gentil cancer que de brûler devant toi⁶⁵. » Peur de la sainteté ou peur de l'amour, Junon et Simon se dérobent donc devant un même feu, figurant simplement deux perspectives sacrificielles complémentaires.

Par ailleurs, Claude ne saurait être compris trop rapidement comme l'envers de Sylvia, au sens où le discours de la raison se présenterait comme l'autre du discours de la charité – et c'est en quoi ce film s'avère plus profondément pascalien que ne pourrait le laisser croire son vernis. L'enchaînement des séquences 70 à 73 est en cela exemplaire. Il s'ouvre sur le personnage secondaire de Spatafora, apportant des cadeaux à l'intention de Junon et d'Elizabeth, dont il est l'amant, et se referme sur la première apparition de Claude, qui est donc l'époux d'Elizabeth :

Séq. 70. Ext. Devant maison, Roubaix – Matin.
Spatafora – Ah. Tu passeras ça pour Junon.
Il lui tend un petit cadeau dans un papier décoré.
Spatafora – Elle est là, Elizabeth ?
Simon – Sûr.
Les deux hommes sourient.
Spatafora – Tu lui feras la bise.
Il lui tend un autre petit paquet.
Simon – Ouais. [...] Salut, fils.
Simon s'engouffre dans la maison. La porte se referme. Spatafora s'éloigne.

Seq. 71. Int. Salon – Maison, Roubaix – Matin.
Elizabeth nettoie le lustre tandis que Junon passe l'aspirateur. Toutes deux sont encore en pyjama et robe de chambre. Simon entre...
Simon – Mesdemoiselles.
Il leur tend les deux paquets cadeaux.
Simon – Cadeaux. Spatafora.

⁶⁵ CN, sq 68.

Junon (Sous le charme de Spatafora) – Ça, c'est tombé du camion !
Elles ouvrent leurs paquets.

Junon – C'est gentil.

Elizabeth – Ouais. Il est gentil.

Junon a reçu un flacon de parfum, Elizabeth une chaîne en or avec un cœur.
Elizabeth regarde le cœur en or. Le cœur tournoie.

Séq. 72 & 73. Ext. Roubaix. Int. Aéroport Lille – Matin.

Le cœur d'or tournoie encore sur la grande place de Roubaix, son sapin, sa patinoire. Un avion traverse le ciel. Nous sommes maintenant à l'aéroport de Lille. Claude traverse l'aéroport désert. Lourde veste, chapeau : il vient de loin.

Claude (En narrateur, voix off) – Depuis l'hospitalisation de mon fils et l'annonce de la maladie de sa grand-mère, je n'ai cessé de calculer. Risque de mortalité lié aux allogreffes, 5 à 20%, risque de rechute 15 à 30%, la probabilité de guérison se situe aux alentours de 40 à 50% mais les risques de GVH aiguë atteignent les 50%.

Nous sommes la veille de Noël. Claude est en train de se raser dans les toilettes de l'aéroport. Il regarde son reflet.

Le montage est ici éloquent : de la figure d'amant incarné par Spatafora à la figure de savant incarnée par Claude, nulle solution de continuité, mais une transition des plus sensibles marquée par cette forme de trait d'union que figure Elizabeth, certes, mais plus encore, par la surimpression lumineuse et rayonnante du pendentif en forme de cœur.

Jouant un rôle largement transversal et structurant, les greffes pascaliennes auxquelles procède *Un conte de Noël* rejouent pour l'essentiel les grands thèmes des *Pensées*, à l'aide de moyens proprement narratifs et cinématographiques, c'est-à-dire d'une manière le plus souvent oblique et figurée. Il est très vraisemblable que cette rencontre du cinéma de Desplechin avec Pascal ait été favorisée au premier chef par la lecture de l'ouvrage sur la greffe de Jouet et Ascher, dont les nombreux développements sur l'évaluation des rapports gain / perte, sur la dissolution de l'identité et sur l'émergence des chimères biologiques étaient susceptibles de fonctionner comme autant de chambres d'écho, mobilisant spontanément des associations culturelles convergentes. Cela étant, une autre raison moins contingente peut sans doute être avancée, relative à la compatibilité foncière des démarches stylistiques de l'apologiste et du cinéaste. De Desplechin, Jean Douchet a pu dire qu'il filmait « littéralement ⁶⁶ ». Se demande-t-on par exemple ce qui se passe dans la tête de quelqu'un ? On filmera aussitôt l'intérieur de son crâne, ce qui est tout l'objet

⁶⁶ « Une conversation », Bonus DVD, *La Vie des morts* et *La Sentinelle*, Éditions Cahiers du Cinéma, collection « Deux films de », 2003.

de *La Sentinelle*, en prenant ainsi l'image à la lettre, et en explorant ce qu'elle *figure* par les seules voies de sa représentation. Or comme la Bible, le Pascal des *Pensées* se recommande lui-même par sa propension toute remarquable à écrire en figures, à traduire donc en termes puissamment visuels et concrets des expériences de tous ordres, et à reconfigurer à force de métaphores le monde expérientiel de ses lecteurs. C'est ce qui est susceptible de retenir l'attention d'un cinéaste, comme semble en témoigner *Un conte de Noël*.

RESUME : De l'aveu de Desplechin, *Un conte de Noël* trouve son origine dans la double lecture des écrits de Stanley Cavell consacrés à Emerson, et d'un ouvrage sur la greffe coécrit par un biologiste et un psychanalyste. Il semble cependant que ces deux références en aient suscité une troisième : celle des *Pensées* de Pascal, dont différents motifs essaient, voire organisent, le discours filmique du réalisateur. On se propose d'éprouver la cohérence de la lecture pascalienne proposée par *Un conte de Noël* en y suivant trois parcours thématiques étroitement conjoints : celui de la quête du fondement ; celui de la connaissance de soi ; et celui de la nécessité de prendre part au jeu.

MOTS CLES : Arnaud Desplechin, Blaise Pascal.