



Y'aura t'il de la neige à Noël ?

Un film de *Sandrine* VEYSSET



LYCÉENS AU CINÉMA



Sommaire

2	GÉNÉRIQUE / SYNOPSIS
3	ÉDITORIAL
4	LE RÉALISATEUR
6	LA LIGNE DE VIE DU FILM
7	PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX
8	DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL
9	ANALYSE DU RÉCIT
10	ANALYSE D'UNE SÉQUENCE
14	ORIENTATIONS
16	CLÉS POUR DES MOMENTS CLÉS
17	EXPLORATIONS
18	LE LANGAGE DU FILM
20	L'AFFICHE / LA CRITIQUE
21	BIBLIOGRAPHIE
22	AUTOUR DU FILM

LYCÉENS AU CINÉMA





■ GÉNÉRIQUE

France, 1996

Réalisation : Sandrine Veysset

Scénario et dialogues : Sandrine Veysset. **Coadaptation** : Antoinette de Robien

Image : Hélène Louvart **Son** : Didier Saïn **Montage** : Nelly Quétier **Décor** : Jacques Dubus

Costumes : Nathalie Raoul **Musique** : Henri Ancilotti **Conseiller artistique** : Élie Poicard

Interprétation

La mère **Dominique Reymond** Le père **Daniel Duval** Jeanne **Jessica Martinez**

Bruno **Alexandre Roger** Pierrot **Xavier Colonna** Marie **Fanny Rochetin**

Blandine **Flavie Chimènes** Paul **Jérémy Chaix** Rémi **Guillaume Mathonnet**

L'instituteur **Marcel Guilloux-Delaunay** Yvon **Éric Huyard** Bernard **Loys Cappatti**

La famille de Cavaillon : la femme **Andrée Toussaint** la méchante sœur **Annette Pradier**

les fils **Fabrice et Stéphane Veysset** la dame dans la vigne **Andrée Veysset**

Production : Humbert Balsan - Ognon Pictures

Distribution : Pyramide

Film : 35 mm, format 1/1, 66

Durée : 1 h 30

Date de sortie à Paris : 18 décembre 1996

■ SYNOPSIS

Le Sud de la France à une époque indéterminée, qui pourrait correspondre au milieu des années 70. Dans une ferme de la Drôme, une femme, âgée d'environ trente-cinq ans, vit en compagnie de ses sept enfants, au rythme des saisons et des travaux agricoles. Pleine de courage et d'abnégation, elle s'attache à ce que sa famille ne manque de rien, malgré la pauvreté, l'inconfort des lieux et la rudesse du climat. Tout irait pour le mieux, finalement, si l'ombre du père n'obscurcissait par intermittence cette douce félicité. Autoritaire et despotique, cet homme d'une cinquantaine d'années se trouve dans une étonnante position de double chef de famille : il a fait ces sept enfants sans épouser leur mère... Pour la bonne raison qu'il était déjà marié et à la tête d'une première famille, auprès de laquelle il retourne chaque soir, à Cavaillon, à une soixantaine de kilomètres de là.

La mère et ses sept enfants pourront-ils échapper, un jour, au tyran, aux tâches agricoles et aux peines qu'il leur impose ? La situation s'envenimant - le père allant jusqu'à formuler des propositions malhonnêtes à sa fille de quinze ans - la solution n'est-elle pas pour la mère de disparaître, purement et simplement, en compagnie de ses enfants ? La question se pose à elle un soir de réveillon de Noël, alors que la neige se fait attendre. Il suffirait simplement, pendant le sommeil des enfants, de dévisser le tuyau du radiateur à gaz... Mais avec les premiers flocons, c'est la vie qui reviendra au petit matin.

■ ÉDITORIAL

Un premier film qui touche le cinéma au cœur



Le regard d'une cinéaste sur un monde peu regardé.

Salué par d'unanimes louanges critiques et un accueil public plus que chaleureux, *Y'aura t'il de la neige à Noël ?*, première réalisation de Sandrine Veysset, fait partie de ces films-météores qui traversent de temps à autre le ciel souvent trop paisible du cinéma français.

Ce film, atypique par la personnalité et l'itinéraire de sa réalisatrice, s'intéresse à des personnages forts et complexes, ancrés dans un milieu traditionnellement peu représenté à l'écran : le monde rural et agricole. L'histoire s'appuie sur une construction scénaristique singulière, trouvant ses repères dans la succession des saisons et le rythme des travaux des champs. Une apparence ténue de simplicité dissimule une grande sophistication de traitement et des partis pris de mise en scène affirmés. De l'ordre du conte, mais entretenant un rapport étroit à une certaine réalité documentaire, *Y'aura t'il de la neige à Noël ?* est tout entier guidé par la volonté de décrire *l'amour maternel comme l'un des beaux-arts*.

Ces lignes de force en font un objet cinématographique passionnant à étudier, aussi stimulant dans son intégralité que dans le détail de ses scènes. Sa richesse thématique, et l'ensemble des choix artistiques qui ont présidé à son tournage, mais aussi le contexte global de son élaboration et de sa diffusion, ouvrent de nombreuses pistes de réflexion qui permettent, en un vaste tour d'horizon, d'interroger le septième art dans son essence même.

Christophe Chauville



■ LE RÉALISATEUR

Cinéaste de nature

> La demoiselle d'Avignon

Sandrine Veysset est née en mars 1967 à Avignon, dans le Vaucluse. C'est dans les environs, à la campagne, qu'elle a grandi avant de partir à l'automne 1986, après son baccalauréat, pour Montpellier, où elle suivit à la fois des études de Lettres modernes et d'Arts plastiques. En 1989, elle est amenée par un ami régisseur sur le chantier de construction des décors des *Amants du Pont-Neuf* de Léos Carax, transplantant le pont parisien en pleine terre languedocienne. « *C'était magique : la première fois que j'ai vu Paris, c'était en fait un décor. C'était assez trou-*

blant », se rappelle-t-elle dans les *Cahiers du cinéma* de décembre 1996. Ce travail de décoratrice se prolonge dans le temps et elle décide alors d'arrêter ses études, interrompant même sa Maîtrise (sur le thème : « Passage de l'écrit au filmique à propos du *Tambour* de Günther Grass »).

C'est alors le départ vers Paris, courant 1991, où un ami rencontré sur le tournage du film de Carax l'informe que le cinéaste est à la recherche d'un chauffeur. Elle accepte cette proposition, « *pour dépanner* », et conduit, malgré sa méconnaissance des lieux, son passager à travers les rues de la capitale durant six mois. « *Nous sommes devenus amis. (...) je lui parlais de mon univers, la campagne, que lui ne connaissait pas vraiment. Il m'a encouragé à écrire un scénario à partir de cela. C'est lui qui m'a vraiment donné envie d'écrire* » (*Positif*, janvier 1997).

> « Je savais exactement ce que je voulais »

La perspective d'un long métrage de cinéma n'est pas immédiate, et la tentation littéraire effleure dans un premier temps Sandrine Veysset. « *Je n'avais pas précisément une idée de film au départ. Il y avait un désir de dire quelque chose. J'ai écrit cette histoire et elle a effectivement pris la forme d'un long métrage* » (*Cahiers du cinéma*, op. cit.). Le cinéma ne s'est en effet jamais trouvé au premier plan des préoccupations de Sandrine Veysset. Étudiante, elle fréquentait peu les salles : « *Cela ne faisait pas partie de ma vie. J'allais simplement à quelques rétrospectives* » (*Positif*). Une fois le choix du cinéma amorcé, Sandrine Veysset développe son projet tout en continuant de travailler à la décoration d'autres

films ou de pièces de théâtre. Elle participe également en qualité d'accessoiriste au film *Bye Bye* de Karim Dridi.

L'Avance sur recettes et une aide de la Fondation Gan lui permettent de commencer les repérages et le casting des enfants. Mais ce sont de longs mois d'attente avant le démarrage réel du projet, jusqu'à l'arrivée d'Humbert Balsan (Ognon pictures). « *Je ne voulais plus céder sur rien. Ma mauvaise humeur a dû lui en imposer : il a dit oui à tout* », s'amuse la réalisatrice, échaudée par les péripéties survenues au cours de ces deux ans d'attente vaine (*Télérama*, 18 décembre 1996). À l'été 1995, son obstination finit toutefois par payer et le tournage peut enfin débiter. Cette image de détermination contre vents et marées trouve un prolongement naturel sur le plateau : « *Je ne suis pas arrivée en me demandant où j'allais mettre la caméra. Je savais exactement ce que je voulais et où je la voulais* » (*Télérama*).

> Un itinéraire singulier

C'est par une porte généralement peu empruntée que Sandrine Veysset a fait son entrée de réalisatrice dans le monde du cinéma. Au contraire de bon nombre de ses pairs, elle n'est en effet pas issue d'une école de cinéma et n'est pas même passée par le court métrage... Ceci explique peut-être le caractère très personnel de son style, loin des esthétiques et des thématiques dominantes dans le jeune cinéma français. Peut-être parce que la jeune femme s'est toujours définie comme non cinéophile : « *Par exemple, avant d'aller sur son plateau, je ne savais pas qui était Léos Carax* » (*Télérama*, op. cit.). Pourtant, elle reconnaît à son film quelques lointaines parentés : « *J'ai pensé à La Nuit du chasseur de Charles Laughton et à des films muets : par exemple au Maître du logis de Dreyer, qui m'avait marquée* », confiait-elle aux *Cahiers du cinéma*. Du cinéma muet elle retient tout particulièrement l'exigence de « *dire sans dire* » : « *J'aime tout ce qui n'est pas dit, tout ce qui est en dessous. L'apparence n'est rien. Et la parole est souvent de l'ordre de l'apparence. (...) Mon film n'explique et ne dénonce rien, mais il parle des réalités profondes, de la misère et de la joie, de la douleur et de l'amour. Justement parce qu'elles sont profondes, elles ne passent pas par les mots* » (*Le Figaro*, 18 décembre 1996).

Filmographie

1996 Y'aura t'il de la neige à Noël ?

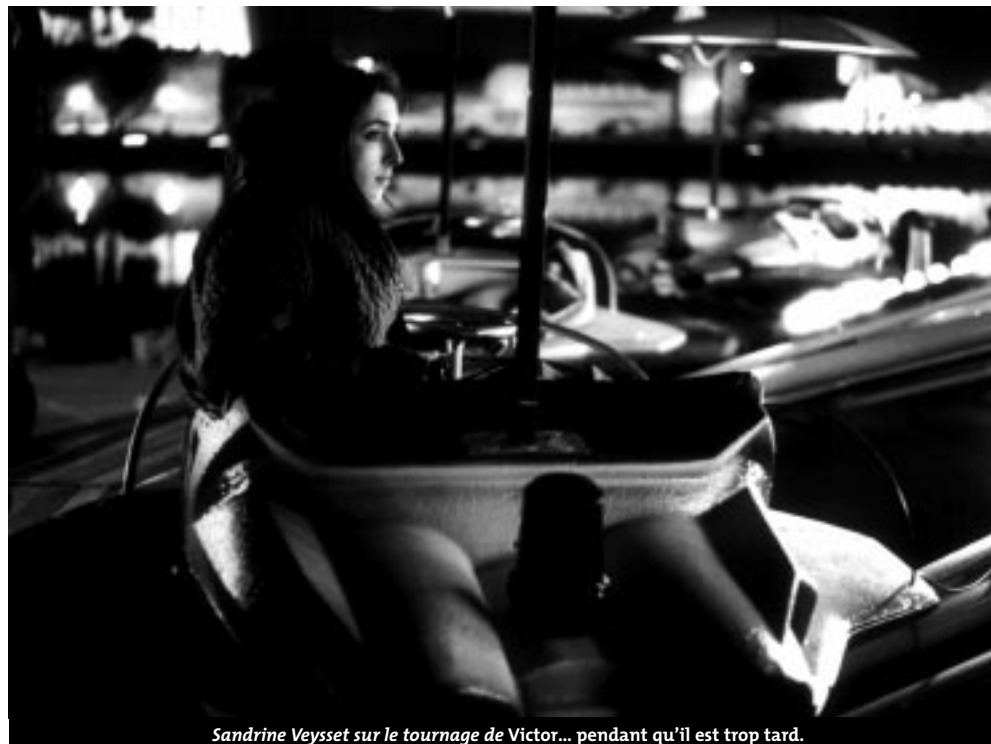
1998 Victor... pendant qu'il est trop tard

Le caractère autobiographique du film n'est pas dissimulé, comme une dédicace explicite (« A ma mère ») vient en témoigner. Mais la réalisatrice préfère généralement ne pas s'attarder sur le sujet : « *On met de soi dans tout ce que l'on fait, et peut-être plus encore dans un premier film. "Autobiographique" est d'ailleurs un terme un peu flou : je pense que je pourrais parler de quelque chose qui ne m'est pas du tout personnel et y mettre beaucoup de moi.* » Et c'est naturellement un mélange de fiction pure et de réalité autobiographique qui a été distillé, par petites touches. Parmi les zones d'ombre ménagées par le film, la séquence finale a divisé les spectateurs dans leurs interprétations. Celle qui l'a conçue tranche : « *Pour moi, elle n'a pas rêvé : elle a vraiment tenté de tuer ses enfants, mais n'a pas eu le courage d'assumer jusqu'au bout ce geste qu'elle trouvait beau. Car son acte n'a rien d'horrible. C'est un geste d'amour* » (Positif, op. cit.).

► Les ailes de Sandrine

« *Ce film m'a donné envie d'en faire d'autres ; ce que je ne pensais pas au départ. Je ne voulais pas faire des films, je voulais simplement dire ce que j'avais à dire. En fait, le cinéma s'est révélé être un endroit vraiment intéressant, et un bon moyen de dire des choses* » (Positif, op. cit.). Les louanges critiques, l'accueil favorable du public et les prix récoltés par le film n'ont pas changé Sandrine Veysset, qui reste quelque peu méfiante à l'égard du « milieu » du cinéma et de son clinquant. Elle était ainsi absente de la cérémonie des Césars durant laquelle lui fut décerné le prix du meilleur premier film. « *Ce que je n'aime pas dans le cinéma, explique-t-elle, c'est que c'est une industrie. En peinture, on est seul face à sa toile. Sur un film, il y a beaucoup de monde, ce qui veut dire beaucoup de pression. (...) Au cinéma, on travaille en équipe, ce qui est bien, mais ça implique d'expliquer les choses aux autres. Et j'ai du mal à le faire...* » (Cahiers du cinéma, op. cit.). Cependant, ces inconvénients inévitables n'empêchent pas le virus du cinéma de saisir la jeune femme et son premier essai ne reste pas sans suite.

C'est dès avant la sortie et le succès rencontré par *Y'aura t'il de la neige à Noël ?* qu'un second long métrage a été envisagé, en concertation avec Humbert Balsan. La réalisatrice s'est montrée intéressée par le roman d'un jeune écrivain, Denis Belloc, intitulé *Les Ailes de Julien*. Son producteur a acquis les droits et le romancier a donné carte blanche pour l'adaptation de son œuvre après avoir vu le premier film de la cinéaste. Sandrine Veysset s'est approprié le texte original, transposant l'intrigue parisienne dans sa ville natale, Avignon, et



modifiant plusieurs aspects importants, concernant les personnages notamment. Prenant le titre de *Victor... pendant qu'il est trop tard*, le film est tourné durant l'hiver 1997 et, accompagné par le même distributeur (Fabienne Vonier, Pyramide) sort sur les écrans en décembre 1998, deux ans presque jour pour jour après *Y'aura t'il de la neige à Noël ?*

Si je vous dis que votre film donne un désir de cinéma, donne envie de faire des films, ça vous fait quoi ?

Ça m'épate... Mais je ne peux pas parler de ça... ou juste dire que c'est peut-être parce que je ne fais pas partie du cinéma, dans le sens où j'ai plus fait ce film par nécessité que par envie de faire du cinéma. Je pense que je ne me suis pas trahie. Ce qui était important pour moi, c'était de faire ce film comme je le désirais. Il n'y avait pas de compromis possible. C'était soit le faire avec cette liberté totale qu'Humbert Balsan m'a laissée, soit ne pas le faire ! Je crois que je ne l'ai pas fait pour les autres. Je l'ai même fait contre les autres. Oui, je crois qu'au départ c'est égoïste. Il fallait que le film me corresponde... après tant mieux si ça va vers les autres, c'est fait pour aller vers les autres...

Extrait d'un dialogue entre Claire Denis et Sandrine Veysset, pour le dossier de presse de *Y'aura t'il de la neige à Noël ?*

Le caractère autobiographique du film n'est pas dissimulé, comme une dédicace explicite (« A ma mère ») vient en témoigner. Mais Sandrine Veysset préfère généralement ne pas s'attarder sur le sujet.



■ LA LIGNE DE VIE DU FILM

Avec le temps

Y'aura-t'il un film au bout du rêve ? La question s'est posée pour Sandrine Veysset, qui a heureusement su prendre patience, puis donner une réalité à son scénario avec un tournage au fil des saisons.

Il arrive parfois que la réalité, à certains égards, fasse écho à la fiction. Ainsi, *Y'aura-t'il de la neige à Noël ?* fut placé sous le signe du conte de fées, dans le cours même de son existence comme par son succès, aussi inattendu que retentissant. Un conte avec ses heureux hasards, ses écueils infranchissables et pourtant vaincus.

Ce premier film s'est imposé comme l'une des figures de proue d'un cinéma attentif à la province, se défiant des modes et des afflictions parisiennes. Pourtant, c'est précisément sur le pavé parisien qu'il faut peut-être en chercher la genèse : en 1990, Sandrine Veysset, fraîchement débarquée d'Avignon, s'improvise chauffeur du cinéaste Léos Carax dans la capitale. Celui-ci, écoutant les bribes de souvenirs d'enfance que la jeune femme lui confie, lui conseille de les traduire en mots. Elle relève la proposition et se met à écrire une fiction s'inspirant de sa propre histoire. L'idée du scénario s'impose, peu à peu, et une fois achevé, le script obtient l'Avance sur recettes du Centre National de la Cinématographie. Cet atout de taille ne peut cependant empêcher le ralentissement du développement du projet : Carax renonce finalement à produire le

film lui-même et la recherche d'une société de production se solde par une série de refus, les professionnels contactés reculant devant le manque d'expérience de la réalisatrice ou s'effrayant de la nature *a priori* peu porteuse du sujet, et de l'absence de comédiens-vedettes. Deux ans de surplace mettent en péril l'aboutissement du film,

avec la menace de perdre la somme allouée par l'Avance. Jusqu'à ce que le producteur Humbert Balsan entre dans la ronde et débloque la situation : il connaît Sandrine Veysset pour avoir produit des films sur lesquels elle a travaillé en tant que décoratrice, et s'enthousiasme « en bloc » pour son scénario, dans lequel il voit « un mélange de néoréalisme italien et de western, avec en tête les visages de Burt Lancaster et Anna Magnani ». Habitué à travailler sur des bud-

gets modestes, Humbert Balsan n'exige aucune modification de scénario et décide de lancer le film, avec les seuls 2,50 MF disponibles, même si aucune télévision ne s'est engagée en amont (Canal+ achètera le film après coup).

Des solutions sont imaginées pour mener à bien le projet et, de juillet 1995 à janvier 1996, un tournage en trois périodes dans la Drôme suit les saisons du scénario. Cette fragmentation du temps de travail n'est pas sans ajouter aux difficultés, mais le choix du Super-16mm permet davantage de flexibilité et de confort de prises de vues et correspond parfaitement à l'esthétique souhaitée par la réalisatrice et sa chef-opératrice, Hélène Louvart. Le coût du tournage en province est minimisé par la découverte providentielle d'un vaste logement collectif - un collège vide pendant les vacances scolaires - situé à deux kilomètres de la ferme transformée en plateau de cinéma... Les handicaps apparents sont vite transformés en atouts, l'envie de réussir le film agissant comme un ciment entre les membres de l'équipe.

Assez proche du scénario, le premier montage est montré à Pierre-Henri Deleau, délégué général de Cinémas en France, l'une des sections parallèles du Festival de Cannes : séduit d'emblée, il sélectionne le film sans hésiter. De l'aveu même d'Humbert Balsan, le film n'est pourtant guère remarqué sur la Croisette, ne grapillant que quelques lignes dans les comptes-rendus. Mais la dynamique est lancée, avec l'entrée en piste d'un distributeur (Pyramide, Fabienne Vonier) et quelques ventes à l'étranger. A la veille de sa sortie, en décembre 1996, le film reçoit le Prix Louis-Delluc. L'accueil critique est unanime et un bouche-à-oreille très favorable attire le public. Le film s'installe sur la durée, attirant 800 000 spectateurs en France, score tout à fait remarquable pour une première réalisation. Un César de la meilleure première œuvre vient en bout de course parachever ce triomphe mérité.

Les handicaps apparents sont vite transformés en atouts, l'envie de réussir le film agissant comme un ciment entre les membres de l'équipe.

■ PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX

La communauté impossible

Un seul père pour deux foyers, c'est une place vide dans une de ses deux maisons : là où il y a trop de familles, chacun est renvoyé à sa solitude.

Hormis les deux comédiens incarnant le père et la mère, Sandrine Veysset a choisi des non-professionnels. Les enfants ont été choisis après un casting. La famille de Cavaillon et les rôles secondaires ont mobilisé des membres de la famille de la réalisatrice, ses amis ou des techniciens de son équipe.

> LA MÈRE

Orpheline, elle a souffert de son passage à l'Assistance publique. Elle a rencontré très jeune un homme marié, dont elle est tombée amoureuse, et qui lui a promis monts et merveilles. Elle se retrouve dans une ferme, s'épuisant aux travaux des champs et élevant les sept enfants qu'il lui a faits. Elle a reporté tout son amour sur eux, qui lui rendent bien et la vénèrent. N'ayant pas le temps de s'occuper d'elle, elle peut pourtant se révéler une trentenaire encore séduisante et féminine (lorsqu'elle part faire des courses, par exemple). Mais elle est mère avant d'être femme, et on ignorera toujours son prénom.

Dominique Raymond

De nationalité suisse, elle est d'abord connue comme comédienne de théâtre. Sa formation l'a conduit du Conservatoire populaire de la ville de Genève au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, à l'époque où Antoine Vitez y enseignait. Au cinéma, elle apparaît notamment dans *Drôle d'endroit pour une rencontre* de François

Dupeyron (1988) et *La Naissance de l'amour* de Philippe Garrel en 1993. *Y'aura t'il de la neige à Noël* ? la révèle à un plus large public.

> LE PÈRE

Violent, autoritaire, possessif et intransigeant, il règne sur deux familles, dominant ses grands fils, irritant ou effrayant les enfants de son second lit. Il les écrase de travaux manuels, ne respecte pas leurs lieux de jeux et ne prend pas la peine d'installer dans leur maison des sanitaires intérieurs et un chauffage correct. Coureur de jupons, il atteint le comble de l'ignominie en faisant des avances à sa fille Jeanne. Il insulte et méprise régulièrement la mère, qu'il aime sans doute à sa façon. Mais, tellement sûr de son ascendant sur elle, il s'autorise tout avec une constante arrogance. Il personnalise un pouvoir patricarcal abusif, il est « le père » et on ne le connaîtra pas davantage que la mère par son prénom.

Daniel Duval

Une « gueule » du cinéma français, dans un registre de rudesse virile inauguré avec *La Dérobade* (1979), son troisième film en tant que réalisateur, après *Le Voyage d'Emilie* (1974), *L'Ombre des châteaux* (1976), et avant *L'Amour trop fort* (1981) et *Effraction* (1982). On a vu Daniel Duval dans *Le Bar du téléphone* de Claude Barrois (1980) et *Les Loups entre eux* de José Giovanni (1985), mais c'est à la faveur de sa prestation dans

Y'aura t'il de la neige à Noël ? qu'il est revenu en force sur les écrans. Il tient le rôle masculin principal, aux côtés de Nathalie Baye, de *Si je t'aime... prends garde à toi* (1998) de Jeanne Labrune.

> LES ENFANTS

Les sept enfants constituent une entité collective homogène et soudée, mais le récit les individualise cependant. L'aînée Jeanne, quinze ans, rêve sans doute, ayant atteint l'adolescence, à d'autres horizons. Bruno, un an de moins, est le plus hostile aux diktats du père. Marie, douze ans, sort juste de l'enfance, conservant des tresses lui donnant l'air plus jeune. Pierrot, le joueur, est comme elle une figure plus effacée. Blandine semble la plus fragile et sensible. Suivent par ordre d'âge Paul, le blondinet candide qui comprend mal le secret de la famille de Cavaillon, et Rémi, le nour-

risson, trimballé par toutes les températures dans une caisse qui lui fait office de berceau.

> LA FAMILLE DE CAVAILLON

Cette famille rurale traditionnellement patriarcale semble soumise et bêtement dévouée à la personne du père, ce qui la rend globalement antipathique. Elle semble avoir intégré l'idée - sans pouvoir vraiment l'accepter - de l'existence de la seconde famille, mais la considère tout juste bonne à fournir de la main d'œuvre. Il apparaît que la première épouse doit connaître une existence semblablement ingrate à celle qui lui a « succédé ».



■ DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Dans le générique final de Y'aura t'il de la neige à Noël ? figure une mention de dédicace « aux saisons qui passent ». Juste hommage : la construction du film épouse en effet la succession de trois saisons, pour trois actes distincts.

Le générique est écrit comme à la craie sur un tableau noir, sur fond sonore de voix d'enfants et de boîte à musique.

L'été

1 > (0'32") Des enfants jouent dans un labyrinthe de bottes de foin. L'image s'accélère soudain. Cartons du titre du film et du nom de la réalisatrice.

2 > (1'19") Un tracteur arrive dans la cour d'une ferme où un des enfants joue. Leur père en descend et les réquisitionne pour trier des oignons. Leur mère rentre des champs pour le déjeuner. Les enfants gagnent la cuisine où l'aînée donne à manger au petit dernier. Le père sort pour prendre son repas à part.

3 > (6'54") Les adultes sont au travail, ainsi que Bruno, à qui ses cadets envoient des « bateaux-courgettes » par une rigole. Le garçon en oublie la surveillance de l'arrosage et se fait réprimander par son père. A la ferme, sa mère le réconforte, avant d'aller demander des explications au père, qui déjeune à part avec deux de ses ouvriers – en réalité ses fils d'un premier lit. Il l'éconduit en l'insultant.

4 > (12'46") Le père a assigné sa femme et ses enfants à la corvée de tomates. A peine le camion rempli de cageots, il quitte les lieux, au soulagement des enfants.

5 > (15'20") Les enfants regardent un western à la télévision, avant le rituel vespéral du pipi collectif à l'extérieur.

6 > (16'37") La mère lave des radis en compagnie de deux jeunes saisonnières. Pour rester seul avec elles, le père envoie sa « femme » aux champs.

7 > (18'25") Juste avant le week-end, c'est la distribution des (maigres) salaires et le départ de tous, laissant seuls la mère et ses enfants.

8 > (20'04") La mère organise une séance de gymnastique dans la cour puis part faire les courses. Bien habillée et les cheveux détachés, elle soulève les cris d'admiration des enfants. A son retour, elle reçoit un coup de téléphone de « son homme » qui lui fait une scène de jalousie.

9 > (24'01") Pendant que les enfants regardent une série télévisée, le père vient chercher la mère pour la sieste, interrompue par la petite Blandine.

10 > (29'16") Le père emmène Paul et Blandine à Cavaillon. Ils n'en sont pas enchantés.

11 > (31'36") Le père reparti chez sa femme illégitime, Paul et Blandine restent à Cavaillon et suscitent la curiosité d'une voisine. Rapportant l'anecdote au repas, ils provoquent une friction à propos de ce « secret de famille » qu'ils représentent.

12 > (33'32") Retour au bercail : les deux petits sautent dans les bras de leur mère. Le père, charmeur, glisse un billet dans la paume de son aînée, avant de s'en prendre à sa femme pour une prétendue faute.

13 > (35'44") Partie de cache-cache nocturne pour les enfants. La mère les emmène ensuite regarder un feu d'artifices devant lequel ils s'extasient.

L'automne

14 > (37'25") C'est la rentrée, le départ des enfants, cartable au dos. Le père s'étonne du calme. La mère ramasse des potirons.

16 > (41'12") Les volets se ferment et après le chahut des garçons, c'est une nouvelle « bonne nuit » qui commence.

17 > (44'42") Journée pluvieuse, les enfants vont à l'école à l'abri d'une bâche. Après ses travaux, le père s'en va, comme d'habitude, dans le crépuscule.

18 > (48'14") La mère discute avec un mécanicien quand le père arrive. Il se montre violemment jaloux. Les enfants rentrent de l'école en retard car Blandine a frappé un camarade qui traitait son frère Paul de bâtard.

19 > (51'48") Dans l'obscurité pluvieuse, un bus dépose les lycéens. Le père est venu chercher Jeanne. L'adolescente est en larmes en arrivant à la ferme. Le père file sans un mot.

20 > (54'23") La mère travaille aux champs en sanglotant. Le père la rejoint : violente dispute car il a fait, la veille, des avances à sa propre fille. Fermeture à l'iris.

L'hiver

21 > (56'31") Au supermarché, la mère croise l'instituteur qui l'invite à la tombola de Noël. Elle se dérobe timidement.

22 > (57'29") A la ferme, le père demande à la mère des explications sur le conflit qui les oppose. Nouvelle scène et nouvelles insultes.

23 > (1h 03'19") Par grand froid, Bruno se voit interdire l'accès aux bûches de bois destinées à Cavaillon et doit briser des cagettes. Le père part en souhaitant un bon Noël, sans recevoir de réponse.

24 > (1h 05'04") Au coin du feu où brûlent des peaux d'oranges, la mère fait le récit de son rêve des sept enfants.

25 > (1h 08'46") La mère part faire les courses et revient avec cadeaux, victuailles et un poêle prêté par l'instituteur.

26 > (1h 13'30") Réveillon, avec bougies et mousseux, blagues et chansons de Noël. La mère prépare une grande chambre commune autour du poêle, à la grande joie des enfants.

27 > (1h 19'39") Au milieu de la nuit, la mère se lève, embrasse ses enfants endormis et dévisse le conduit de gaz du chauffage.

28 > (1h 21'22") La mère, semblant sortir d'un cauchemar, voit tomber par la fenêtre les flocons tant attendus. Elle coupe le poêle, réveille les enfants et les envoie jouer dans la cour. Son bébé dans les bras, elle contemple, le visage heureux, ses six autres enfants lancer des boules de neige.

■ ANALYSE DU RÉCIT

Familles et sentiments mêlés



Y'aura t'il de la neige à Noël ? repose sur une accumulation de détails scénaristiques et de micro-événements – récoltes, rentrée des classes, changements climatiques... –, assemblés pour constituer une véritable continuité narrative et non une simple suite de sketches.

> Clair et obscur

Calé sur l'écoulement du temps rural et sur la succession de trois saisons, le fil de l'intrigue fait coexister deux enjeux dramatiques. Le premier est d'amener le spectateur à la compréhension d'une organisation familiale complexe, qui sous-tend les rapports entre les protagonistes. Le second est le maniement du paradoxe qui existe entre le comportement du père vis-à-vis de la mère et vis-à-vis des enfants : avec eux, la relation va empirant ; avec elle, c'est une histoire d'amour atypique et mouvementée.

Dans le film, le père apparaît dès le début, alors que dans le scénario ¹, plusieurs scènes montraient la vie à la ferme en son absence, avant qu'il fasse son apparition et donne immédiatement ses consignes autoritaires. Mais la même incerti-

tude concernant Yvon et Bernard était présente à l'écriture. Ce n'est qu'à l'aune de la scène de dispute au cours de laquelle la mère vient défier le père déjeunant dans son antre (3), que l'on saisit grâce au dialogue les liens familiaux des trois hommes. De même, plusieurs séquences seront développées avant que la famille de Cavaillon cesse d'être une référence *off* et, enfin donnée à voir (11), assoie la compréhension de ce point fondamental du scénario : la coexistence de la famille officielle et de la famille officieuse, avec la mère et ses « bâtards ».

> Amour et haine difficiles

L'image de la mère, dans le montage final du film, suggère qu'elle demeure dévouée au père de ses enfants et qu'elle est probablement encore amoureuse de lui. Dans le scénario de Sandrine Veysset, des zones d'ombres existaient plus directement. Le rapport avec l'instituteur, par exemple, constituait un élément volontiers trouble. Ce dernier était décrit comme un homme séduisant et sportif, d'une trentaine d'années. La rencontre hasardeuse dans les allées du supermarché et la visite inopportune auraient pris une toute autre valeur, même si le scénario révélait aussi que l'enseignant était marié et qu'une discussion amicale s'engageait en présence de son épouse. A l'écran, l'instituteur est typé de façon radicalement différente. La mobilisation totale des sentiments amoureux de la mère vers le père est indispensable pour empêcher toute suspicion de la part du spectateur, en particulier lorsque la mère se prépare pour aller faire des courses en ville : c'est dès lors la satisfaction exceptionnelle de prendre soin d'elle qui s'exprime et c'est le plus important. Le doute n'existe ainsi que dans l'esprit jaloux du père, qui ne supporte pas de la voir discuter avec le mécanicien (18). Originellement, la mère devait d'ailleurs avouer lui trouver de beaux yeux : la modification de la réplique conforte l'écriture du film dans la direction précédemment évoquée.

A l'inverse, le père voit son caractère séducteur et viscéralement infidèle - il est quasiment en position de bigamie - en permanence suggéré. La séquence avec les étudiantes (6) en témoigne, illustrant le peu de considération du père pour la mère, de son côté irréprochable. Cependant, Sandrine Veysset n'a manifestement pas voulu d'un personnage trop chargé et irrécupérablement noir. Elle tente de distiller par moments de brefs signes positifs à son actif. Mais ces détails ne sont jamais complètement innocents et font resurgir le caractère dominant du

père. Lorsqu'il se montre prévenant avec la mère, lui conseillant une sieste de repos, il veut évidemment l'attirer dans la chambre à coucher... Quand il vient auprès des enfants en train de jouer et les félicite pour les petites maisons de terre qu'ils ont bâties, c'est pour mieux annoncer à Paul et Blandine qu'ils vont l'accompagner à Cavaillon, ce qu'ils détestent... Son geste, surprenant, de donner de l'argent de poche à sa fille Jeanne prend une signification rétrospectivement immonde lorsqu'il lui fait des avances... C'est un personnage fascinant et inquiétant, à la fois charismatique et malsain, qui s'avère au finale difficile à détester, pour le spectateur comme pour les enfants, et surtout pour la mère. Elle lui est sans doute indissociablement liée, surtout en ce lieu, cet environnement social et cette époque. Elle le reconnaît elle-même à mi-mot : il lui est impossible de fuir, et quand l'un de ses enfants adorés (Bruno) le lui suggère, elle lui rétorque que le mieux pour eux est de vivre là. Sans doute le pense-t-elle vraiment. Son geste suicidaire et meurtrier, survenant alors que quelque chose a été définitivement cassé dans son « couple », semble donc le seul remède à une situation inextricable.

Et si l'ambiguïté subsiste dans le film de Sandrine Veysset, c'est à travers cette conclusion, que chacun pourra discuter : s'agit-il de la réalité ou d'une ouverture onirique, d'un rêve ou d'un tragique fait divers ? Rien ne peut être affirmé avec certitude.

1. Le scénario original du film de Sandrine Veysset a été édité en 1997, voir bibliographie.

■ ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Double champ d'action

Une journée d'été et de labeur à la ferme. Une première discorde a opposé la mère et le père au sujet de Bruno, déclaré injustement coupable de l'inondation d'un champ. En représailles, le père a alors assigné toute la famille à une corvée de tomates. Après une transition elliptique, se présente, sans doute le lendemain, une nouvelle tâche maraîchère : le nettoyage des bottes de radis, sous un soleil de plomb. Cette séquence



> 1a

Un plan rapproché dévoile des mains au travail. Le cadrage ne permet pas encore d'identifier Brigitte, une jeune saisonnière. D'autres mains surgissent par instant au premier plan et révèlent la présence d'une seconde jeune fille. Ce choix de cadre souligne la volonté d'attirer l'attention du spectateur sur la nature du travail et d'installer une continuité narrative avec les autres activités agricoles qui rythment l'histoire (le tri des oignons, la récolte des tomates, etc.). La bande-son elle-même, entre clapotis d'eau et chant ininterrompu des cigales, imprime d'emblée un certain *tempo*, volontiers lancinant.



> 1b

La caméra se déplace vers la gauche en travelling, s'arrêtant sur une troisième paire de mains, plus sèches, dont l'énergie à frotter les radis suggère davantage de savoir-faire. Le cadre ne permet pas, là encore, de reconnaître tout de suite la mère. Cette focalisation sur les corps et le parti pris de ne pas les identifier anticipe sur le regard que le père porte sur les femmes, composante majeure de sa personnalité et de son comportement : il approche chacune d'elle en conquérant, comme une proie potentielle, et d'une certaine façon, une « marchandise » anonyme qu'il peut posséder.



> 1c

Un mouvement de travelling arrière permet d'embrasser toute la scène, et d'identifier les personnages. La conversation est à double résonance : il n'est en réalité pas question du travail, mais du père et de son donjuanisme...

La mère : *Vous travaillez depuis longtemps à Cavaillon ?*

La seconde jeune fille : *Moi depuis deux semaines et Brigitte depuis hier seulement.*

La mère : *Et ça vous plaît comme travail ?*

La seconde jeune fille : *Oui, ça va. C'est plutôt cool !*

La mère : *Oui, avec les filles il est plutôt cool...*



> 2

La caméra est placée juste derrière la mère et dévoile Brigitte. Alors qu'elle demande à la mère si tous les enfants sont les siens, ce sont Pierrot et Blandine qui répondent. La mère et ses enfants forment effectivement une entité homogène et unie : qui-conque s'adresse à elle s'adresse du même coup à eux... Le plan s'achève par un court panoramique qui suit Blandine sautant du bac de rinçage des radis vers une autre de ses « piscines » improvisées. Ce déplacement spontané de l'axe contraste avec le mouvement « prémédité » de la caméra au plan 1b. La fillette s'est comme approprié l'attention de la réalisatrice, et apparaît comme le centre mouvant de la mise en scène.



> 3a

Arrivée du père en bicyclette, chantonnant d'une façon assez peu naturelle. Il est saisi en profondeur de champ, en haut à droite de l'écran. La « sortie » de Blandine au plan précédent en dépend peut-être directement : elle l'aurait aperçu et aurait voulu éviter ses remontrances, prévisibles alors qu'elle jouait pendant le travail. L'homme suit le chemin, ce qui le fait disparaître un instant du champ de la caméra, dont l'axe ne bouge pas. Cet immobilisme engendre un instant suspendu et suscite une certaine attente, qui est celle de la mère : elle l'a vu arriver et pressent ce qui risque de se passer.

illustre l'une des données dramatiques fondamentales du film – le mépris du père pour sa « compagne » – et contribue à renforcer le sentiment de cohésion de la mère et de ses enfants face à lui. La mise en scène privilégie le plan-séquence et la profondeur de champ à un découpage fragmenté, et met en jeu, derrière le réalisme de la situation, bien plus que le travail : c'est ici un art constant du double langage.



> 3b

Réapparu dans le champ, le père fait halte devant la fontaine où travaillent les femmes. Lunettes noires sur le nez, torse nu, une pelle posée désinvoltement sur l'épaule, il parade. La caméra se déplace légèrement vers la gauche, s'orientant du côté des jeunes filles qui mobilisent l'attention du père. La raison de son arrivée impromptue est clairement révélée par la direction de son regard. Ce dont la mère n'est évidemment pas dupe...

La mère : *Et voilà, c'est reparti ! Il ne peut pas s'en empêcher. Ça fait partie de son numéro de charme.*

> 4a

Cadrage en plan rapproché sur Patricia, la seconde étudiante, plus bavarde et l'air ingénu avec ses longues couettes. Elle se retourne avec un demi-sourire mystérieux, agissant comme un signe d'encouragement au père, qui engage la conversation : sa question reprend presque mot pour mot celle de la mère dans le plan 1c, dans une intention encore détournée. L'objet de la conversation importe peu. Depuis quinze jours qu'elle travaille à Cavaillon, Patricia a peut-être déjà « fait connaissance » avec le père... Une certaine ambiguïté des comportements s'affirme.

Le père, off : *Ça va, ça vous plaît, ce travail ?*
Patricia : *Ouais, ouais, ça va...*

> 4b

Court travelling vers la droite, faisant apparaître le père en plan rapproché. Sa manière de détailler les jeunes filles ne s'embarrasse pas de scrupules à l'égard de sa « compagne », qui se trouve réduite au rang de spectatrice du désir de son amant pour d'autres femmes. Ces nuances de regards, d'intensités variables, sont porteuses de tout l'enjeu relationnel développé par la scène. Le père mène le jeu, dont les règles sont par avance bien connues de la mère, se répétant invariablement.

> 5

La caméra occupe la place du père et épouse son point de vue : il s'est tourné vers la mère, qui poursuit son travail, mi-gênée, mi-agacée. Elle accueille sans surprise apparente la demande du père, le toisant avec un certain dégoût. L'idée de représentation, au sens théâtral du terme, est patente : le père, en parlant du travail, ne fait que demander à la mère de le laisser seul avec les jeunes filles. La mère connaît ce double langage par cœur.

La père, off : *Chérie, j'ai une commande de persil, tu peux aller le faire. Tu as l'habitude, toi... Elles vont rester là à faire les radis.*

> 6

La caméra retrouve sa position du plan 3. La mère, vue de dos, jette de dépit sa « brosse à radis » dans le bac, provoquant des éclaboussures dont la brève intensité sonore tranche avec le clapotis uniforme entendu depuis le début de la scène. Alors qu'elle sort, furieuse, du champ par la droite, le spectateur se trouve en situation de témoin intime de la scène, présent au cœur de la famille et de ses dissensions, à l'instar des enfants, son regard sensible à toute la cruauté « objective » de l'épisode.



> 7

Le plan évoque directement le plan 5, mais cette fois ne restent que Jeanne et Blandine, qui ont évidemment assisté à toute la scène. Leur révolte contraste avec la passivité manifestée dans une précédente séquence par Yvon, l'un des « grands fils », ne se risquant pas à intervenir dans la dispute entre le père et la mère. Jeanne et Blandine ont au contraire une vision frontale de ce nouvel affrontement, perçu dans toute sa dimension d'injustice.

Blandine : *Pourquoi c'est toujours maman qui va se crever dans les champs ?*

Le père, off : *De quoi je m'occupe !*

Jeanne : *Ouais, c'est tout toi, ça...*



> 8a

La mère s'éloigne en profondeur de champ dans le dos du père – exactement d'où il est arrivé –, qui est tout occupé à regarder vers la jeune étudiante, hors champ. Il se rapproche d'elle, d'ailleurs, quittant le cadre par la gauche. Ses propos s'inscrivent encore dans le registre du double-langage, signifiant simplement qu'il entend être libre de ses initiatives si des jeunes filles à son goût se trouvent dans les parages.

Le père (à Blandine) : *Dégage d'ici ! Quand les gens travaillent, j'aime pas qu'on soit dans leurs pattes...*

La mère : *Laissez-moi tranquille ! Tous !*



> 8b

Le père s'est rapproché des jeunes filles. La mère, furieuse et humiliée, s'éloigne au fond du plan, laissant Blandine désemparée. Les cloches de l'église, que l'on peut apercevoir dans le lointain, sonnent comme pour signifier solennellement un glas. Celui du respect du père pour la mère, qui ajoute à l'effet de dramatisation de cette tranche routinière de vie conjugale.



> 9a

Changement d'axe à 180° du point de vue. Un plan rapproché en contre-plongée serre Blandine, les yeux humides et les cheveux dans le vent, qui regarde sa mère s'éloigner. Sur fond de ciel bleu et de feuillages agités, se traduit toute la dimension du chagrin de l'enfant, qui partage et ressent elle-même, dans sa chair, l'humiliation subie par sa mère. Le déplacement du centre de la séquence, initié au plan 2, s'affirme : ce sont les enfants, Blandine en tête, qui mobilisent le regard de la cinéaste, organisent et structurent la mise en scène. La querelle des adultes est observée à travers le prisme de la sensibilité enfantine.



> 9b

Le père surgit dans le dos de la fillette attristée : « *Tu as vu comment elle vous aime, votre mère* ». La fillette n'entend pas accepter ce mensonge et accuse : « *C'est ta faute* ». Une posture rebelle qui rappelle le refus du baiser d'au revoir au cours de l'une des séquences précédentes. Ce jugement immédiat et sans appel se fait le relais du rapport qui s'est installé entre le spectateur et le personnage du père. Un jugement qui a d'autant plus de force que c'est une enfant qui le formule, forte de ce qu'elle a vu. Son regard et son verdict ont valeur de vérité absolue.



> 10

Ellipse spatiale et temporelle : la mère est accroupie dans les champs, « condamnée » à la cueillette du persil. Blandine l'a finalement rejointe et porte mimétiquement un foulard sur la tête. Le bruissement des herbes apporte plus de calme à l'atmosphère. Le chant plus étouffé des cigales et la lumière moins éclatante traduisent l'avancement de l'après-midi : le père savait bien que la tâche était longue et il s'est ainsi proprement débarrassé de la « gêneuse ». La mère se redresse en entendant un véhicule approcher. Comme si elle attendait le passage du camion, épilogue incontournable de l'épreuve que le père lui impose.



> 11

Le camion rouge du père passe sur la route et s'arrête. Le père informe la mère de son départ, avec une certaine ironie dans la voix. Ses mots, semblables à ceux employés au plan 5, et son intonation tranchent hypocritement avec la réalité de la situation. C'est un cérémonial éprouvé qui se déroule. La voix de « comédien » du père et la résignation de la mère achèvent de rendre artificielle leur relation.

La mère, off : *C'est Papa.*

Le père, criant : *J'y vais ma chérie...*



> 12

Un plan moyen de Blandine accroupie et tournant le dos à la route, introduit un décalage. Le père s'adressait à la mère, mais la réalisatrice, fidèle à l'orientation de son point de vue, se focalise sur l'image de Blandine boudeuse. La gamine fait, en un sens, corps avec la mère. Les brimades du père affectent tout autant, sinon plus, les enfants.

Le père, off : *Bon dimanche ! Yvon passera prendre le persil...*



> 13a

Un retour en plan moyen sur la cabine du camion permet de distinguer aux côtés du père une silhouette, sans doute celle de la jeune étudiante arrivée la veille à Cavaillon. L'absence de gros plan ou d'insert ménage une incertitude à ce sujet et c'est la séquence suivante, débutant immédiatement après le plan 13b (où l'on voit Bernard en voiture, accompagné de l'autre étudiante) qui confirme la présence de Brigitte, la « nouvelle », aux côtés du père, qui part sans même jeter un regard à la mère. Un ogre n'est-il pas perpétuellement avide de chair fraîche ?



> 13b

Le véhicule sort du cadre par la gauche, laissant une traînée de fumée se dissiper dans les airs. Une fois le père parti, ne reste plus que l'image de la campagne ayant retrouvé le calme, tout comme la famille fort soulagée. L'utilisation de la voix off sur l'image unit étroitement les deux propositions de scénarios : ce départ de fin de journée du père fait renaître la quiétude et met fin au supplice de la mère. Elle peut enfin arrêter de travailler et regagner la paix de sa ferme avec ses enfants. L'absence paternelle prend des résonnances positives.

La mère, off : *Allez, ma puce, tu vas m'aider à compter et on rentre.*



Une ouverture sur l'imaginaire.

■ ORIENTATIONS

Sens de la mise en scène, sens du film

Un cinéma de liberté

Sandrine Veysset invente un univers sorti d'une réalité délaissée par le cinéma, et réinvente une façon de regarder le monde, loin des modèles établis.

**DANS Y'AURA T'IL DE
LA NEIGE A NOËL,
LA MISE EN SCÈNE
EST UN ART DE
LA NUANCE ET DES
PARTI PRIS**

**1 > La réalité dialogue
avec l'imaginaire.**

**2 > La campagne ne cache
ni idéal, ni idéologie.**

**3 > Le thème du couple
rattache aussi le film
au cinéma de la modernité.**

1 > Entre réalisme documentaire et fiction romanesque

Avec son premier film, Sandrine Veysset a eu, entre autres mérites, celui de poser de façon singulière, et peut-être sans même y prétendre, plusieurs problèmes esthétiques et thématiques qui se présentent régulièrement au jeune cinéma français.

La première de ces questions récurrentes concerne l'oscillation de son point de vue entre documentaire et fiction, une gymnastique qui mobilise tout un courant du cinéma français, pour diverses réponses artistiques (Hervé Le Roux, Charles Najman, Claire Simon, Laurent Chevallier, Lætitia Masson, Nicolas Philibert...). Le rapport à la réalité est induit par le point de départ autobiographique de la démarche de la réalisatrice. Elle s'est engagée dans l'écriture de son film en se basant sur des événements bien réels, appartenant à sa propre histoire. Au final, le travail fictionnel a modifié le matériau et le résultat n'apparaît évidemment pas comme la restitution fidèle de la propre enfance de Sandrine Veysset. D'ailleurs, si on cherchait la réalisatrice parmi les enfants du film, il serait très difficile de dire si elle s'approche de Marie ou de Blandine (il est exclu qu'elle « soit » Jeanne, ce qui ferait pencher le film vers un exercice de catharsis dont il n'a pas la teneur). La réalisatrice a plutôt décidé d'épouser la subjectivité de tous les enfants, pris comme une entité homogène. La mise en scène le suggère discrètement en de nombreux points (cf. la séquence analysée, page 10, ou l'ouverture du film dans le labyrinthe de paille, avec la caméra placée parmi les enfants, ou encore la dispute dans la cour, au cœur de l'épisode hivernal, vue par le regard de Marie, à la fenêtre).

Cette dimension de cinéma du réel ne se situe donc pas dans la proximité entre le sujet et le passé de la réalisatrice, mais dans l'approche ontologique qu'elle en fait. La vie à la ferme constitue une toile de fond minutieusement tendue, évitant tout folklore facile : point de poules caquetantes ni de vaches à traire... On est ici dans une exploitation agricole, assujettie à un rythme de rentabilité,

qui implique l'efficacité d'un travail manuel d'ampleur. Sans insistance didactique, la réalisatrice montre la succession des lavages de radis et de salades, tris d'oignons, cueillettes de tomates, effeuillage de poireaux, etc. Une sorte de travail à la chaîne dont la variété ne parvient pas à dissimuler le caractère aussi épuisant et aliénant que celui du travail en usine. C'est dans cette prise en compte du labeur et de son ingratitude qu'une vraie force documentaire s'exprime. Le reste relève de la fiction, même si un certain nombre de choix, concernant la lumière, les plans de « nature morte » ou la tonalité des dialogues, ramènent à un cinéma ultra-réaliste. Mais l'intrigue, rencontrant le registre du fait divers, la construction des personnages du père et de la mère, sont des éléments romanesques réfléchis dans le cadre d'un scénario abouti.

L'ombre de Perrault

Cette dimension imaginaire est d'ailleurs étirée jusqu'à un décollage total de la réalité, par le gommage maximal de tous les repères temporels qu'on pourrait qualifier de séculiers. Le film pourrait s'engager par une formule du type « Il était une fois... ». Il ne se situe pas exactement *hors* du temps, mais dans un temps suspendu, ouaté, dont la non définition donne une allure de fable, de parabole, s'épanouissant dans la conclusion ouverte du film, qui reste incertaine. La « portée » d'enfants, l'ogre, la douce mère et sa voix de fée, les jeux dans les arbres, les bateaux-courgettes, la neige tombant comme par magie, sont autant de détails d'une imagerie qui évoque de près les livres de contes. On pourrait imaginer en tourner les pages, illustrées de dessins naïfs (du style de celui de l'affiche). En décalant de cette façon son propos – le père et la mère n'ont pas de prénoms et leur identité sociale est floue –, la réalisatrice rejoint en outre le halo de nostalgie indéfectiblement lié à l'enfance. Et cette dimension de conte de fées qui enveloppe souvent un film qu'on pourrait juger de prime abord très « terre à terre » découle directement du jonglage entre fiction et réalité.

2 > Loin de toute idéologie

C'est aussi à cause de ce décalage qu'une approche politique et polémique du film s'avère inepte. Une suspicion frappe, presque automatiquement en France depuis une cinquantaine d'années, tout artiste désireux de parler de la terre et des paysans. Les errances idéologiques de la France de Vichy ont traumatisé le monde intellectuel français, qui, aujourd'hui encore, est parfois prompt à subodorer des réminiscences pétainistes. *Y'aura t'il de la neige à Noël ?* se défie incontestablement de tout chef d'accusation à cet égard. Le film ne se pose jamais en nouvelle *Symphonie paysanne*¹ et n'entretient nulle parenté idéologique avec le discours conservateur largement répandu dans les années 30 et répercuté par Marcel Pagnol dans *Angèle* ou *Regain*. Sa nostalgie n'induit aucune exaltation du retour à la terre ou des « saines vertus » du travail manuel. Au contraire, le cadre rural s'avère quotidiennement éprouvant, avec son inconfort, la rudesse des climats, une certaine aliénation par le travail dès le plus jeune âge... Et le fait divers, phénomène quasiment urbain par essence, peut y surgir, sous les formes extrêmes de l'inceste ou de l'infanticide. Ce qui met à mal le mythe, cher à Giono, de la pureté de la campagne (en opposition à la ville intrinsèquement corruptrice). Si une certaine fascination pour cet univers survient, c'est uniquement par la richesse de la fiction et la construction des personnages de la mère et des enfants. Et nul n'est obligé de croire la mère lorsqu'elle assure à son aîné qu'ils ne pourraient pas être mieux ailleurs (le croit-elle réellement d'ailleurs ? Ou préfère-t-elle s'en persuader ?). Et comme elle refuse d'idéaliser la campagne, la réalisatrice donne une vision de la famille atypique et finalement subversive, puisque ce foyer rural fonctionne en réalité mieux en l'absence du père qu'en sa présence. Un discours plus progressiste que conservateur, pour qui aurait encore un doute sur la totale liberté de ton du film...

3 > Variations sur le couple

La façon dont Sandrine Veysset aborde le thème du couple est plus stimulante à scruter, d'autant qu'elle touche là un sujet des plus prisés par le cinéma français, surtout depuis que la Nouvelle Vague l'a modernisé. Et Sandrine Veysset apporte sa propre pierre à l'édifice, tant son film n'est pleinement accessible qu'à travers la compréhension du rapport singulier unissant les deux protagonistes principaux. La fureur et l'intensité de l'opposition entre la mère et le père imprègne la mémoire, à travers plusieurs « morceaux de bravoure » d'une extrême violence verbale (la menace du père de tous les « buter », ses immondes allégations douteuses à propos de Bernard et de la petite Marie, etc.), prenant même à un moment donné un tour physique. Mais l'image de ce couple en lambeaux est contrebalancée, au niveau de l'écriture, par quelques scènes d'accalmie et de tendresse, furtivement dans la cuisine (le café avant le

départ du père) ou plus longuement dans la chambre pour une « sieste » d'après-midi d'été... Le récit par la mère de sa rencontre avec le père suggère aussi une vraie passion, de sa part mais également de celle de l'homme, du moins au début. Cette approche nuancée de ce personnage et du couple est la clé de voûte du film, profondément originale. La réalisatrice intègre et travaille des codes habituellement citadins. Le donjuanisme du père n'exprime pas seulement un droit de cuissage exercé avec arrogance sur ses « employées » (cf. la scène avec les étudiantes) mais s'apparente à un comportement conquérant de démonstration de pouvoir. Sa vive jalousie est motivée par un sentiment possessif extrême, mais témoigne plus d'un protectionnisme matériel que d'un véritable amour. Lorsque sa concubine discute avec le mécanicien, le père furieux a des termes déplacés révélateurs : « *Vas-y, ne te gêne pas, prends-la si elle te plaît...* ». Il est clair qu'il considère la femme comme un objet lui appartenant et dont il peut disposer à sa guise, même s'il ne supporte pas l'idée de la voir avec un autre homme (cf. ses coups de téléphone répétés lorsqu'elle est en courses, où l'on comprend qu'il embraye directement sur le sujet, en *off*). Un drôle de couple en vérité...

Ces diverses orientations artistiques impulsées par Sandrine Veysset participent à faire de son film un objet de cinéma précieux et passionnant. Elle ne se contente pas de mettre à l'honneur des paysages, des gestes et des êtres habituellement ignorés du septième art. Mais elle fait preuve d'une démarche créatrice personnelle et réfléchie, libérée de tout carcan extérieur et à de nombreux égards novatrice. Pour un coup d'essai, c'est un coup de maître.

Comme elle refuse d'idéaliser la campagne, la réalisatrice donne une vision de la famille atypique et finalement subversive.



La gymnastique dans la cour de la ferme : un des moments où la mise en scène crée un lien entre le quotidien et la magie, la fantaisie.

¹ Ce film de 1943-44 est signé du grand documentariste belge Henri Storck. Alors que ce réalisateur était un antifasciste affirmé, son film est imprégné de l'idéologie dominante à cette époque. Un commentaire *off a*, en réalité, été plaqué à son insu sur ses images et oriente le film vers une propagande à laquelle il ne visait pas initialement.



Jeanne (Jessica Martinez)
dans la tourmente paternelle.

■ CLÉS POUR DES MOMENTS CLÉS

Le chaos des sentiments

Le pouvoir d'émotion du film de Sandrine Veysset est diffus, secret, jamais réductible à des procédés trop visibles. Il est possible, cependant, d'en distinguer deux illustrations particulières.

**Une permanente
médiatisation
par les enfants du
rapport père/mère.**

➤ L'impossible départ

Si le fil narratif de *Y'aura-t'il de la neige à Noël ?* se présente, dans sa globalité, limpide et fluide comme le temps qui s'écoule, il doit composer avec une donnée primordiale et dont l'appréhension s'avère plus complexe : le mystère de ce qui attache la mère au père et, du même coup, à ce lieu et cette terre. Lorsque Bruno, l'adolescent révolté, lui réitère son rêve de départ après un nouveau heurt avec le père, la mère le ramène à la raison. Davantage la raison du père que la sienne. Une raison qui coïncide avec un système rigide, une pensée conditionnée par la tradition, une philosophie de vie tracée, mais aussi avec ce lien particulier qui soumet la mère à ce géniteur haï par ses enfants. Le discours qu'elle tient à son fils – « *Ce n'est pas si facile que tu crois. Les autres sont encore petits. Il faut encore attendre. Un jour, on partira, hein ?* » – ne révèle pas seulement l'improbabilité de ce lointain projet mais entérine un certain enchaînement. Ce discours fait écho à l'une des scènes précédentes, où le couple retrouve un rare moment de calme et de tendresse pour la sieste, et où le père coupe court à une querelle naissante par une réflexion pleine de certitude :

« *Tu pourras jamais partir d'ici... J'te connais... Tu m'aimes trop...* ». Il a, c'est le comble, sans doute raison.

Cette réalité, explicitée par ce dialogue entre la mère et l'aîné de ses garçons, conditionne directement le dénouement du film. Sa tonalité permet d'accepter comme crédible la décision de suicide collectif prise par la mère, plutôt que la fuite ou la rupture. L'intégralité de ce travail scénaristique, reposant sur l'accumulation de détails et de bribes significatives de dialogues, édifie une sensation d'enfermement, sans échappatoire, dont la force dépend aussi de la résignation de la victime, la mère, indépendamment de la volonté des enfants. Cela entraîne, à partir de cette conversation entre Bruno et sa mère, une implication, sinon une envie de compassion, de la part du spectateur.

➤ Proposition indécente

Le basculement décisif de l'existence de la famille, figeant sans appel la relation entre le père et la mère, est de l'ordre du fait divers sordide, motivé par le désir incestueux du père pour sa fille aînée de quinze ans, Jeanne. Le traitement à l'écran de ce motif dramatique, qui induit une réaction morale spontanée de réprobation de la part du spectateur, est soumis à des choix de mise en scène significatifs.

La proposition malhonnête du père reste du domaine du hors-champ et n'est précisément évoquée que par la mère. On ne voit ni le père formuler son indigne dessein, ni la jeune fille en avertir sa mère : Jeanne n'apparaît brièvement que dans la cour de la ferme, les yeux humides. Ce plan est suivi d'une scène tout aussi concise, qui laisse entrevoir la fuite immédiate du père dans son camion, au grand étonnement de la mère. Une ellipse conduit alors directement au lendemain matin, alors que la mère est à la tâche dans un champ de navets. Elle ne cherche pas à louvoyer et ne cache pas qu'elle *sait*, renvoyant au père son ignominie en pleine face.

L'affrontement qui est ainsi déclenché sans sommation est exemplaire d'une donnée fondamentale du film : la permanente médiatisation par les enfants du rapport père/mère, y compris lorsqu'ils sont physiquement absents. Dans ce cas précis, la rupture provoquée par la proposition incestueuse est abordée en dehors de Jeanne, alors qu'elle la concerne en premier lieu. C'est la place de la mère qui est l'enjeu de cette épisode violent du récit, précisément le rôle de bouclier qu'elle s'est donné pour protéger ses enfants, et qui a volé en éclats. Serrant son bébé sur le cœur, dans la froidure de novembre, elle reste pétrifiée au milieu du champ de navets. Cette symbolique image de chaos intégral n'est pas exagérée, traduisant bien l'ampleur du drame qui secoue la famille et la plonge dans un véritable hiver des sentiments.

■ EXPLORATIONS

Ancrages

Situé dans une réalité sociale et géographique très marquante, le film de Sandrine Veysset n'en laisse pas moins le regard libre d'imaginer, d'interpréter...

► Le clan des 7

La mère de *Y'aura-t'il de la neige à Noël* a sept enfants, un chiffre que l'on peut associer à de nombreux domaines. Le sept règne en premier lieu sur l'univers des contes de fée – les sept nains de Blanche-Neige, le loup et les sept chevreux, le vaillant petit tailleur et les sept géants, etc. La religion met également ce chiffre en exergue à travers ses sept péchés capitaux... D'ailleurs, le nombre des enfants n'est-il pas associé dans le film à un rêve prémonitoire de la mère, comme un gage imposé par Dieu lui-même ? D'autres valeurs du chiffre sept sont troublantes si on les place en regard du film : le sept sert aussi à mesurer l'écoulement même du temps, avec les sept jours de la semaine ; il symbolise la plénitude et la perfection avec les sept merveilles du monde, les sept Rois de Rome des débuts mythiques de la Cité éternelle. Que les enfants se comptent au nombre de sept ne serait-il pas, dès lors, une décision volontaire et significative ?



Un décor de « calme provincial »...

► Une époque imprécise

Comme dans tous les contes, les données temporelles du film ne se veulent pas précises. Des notations indirectes peuvent néanmoins être repérées pour tenter de préciser l'époque à laquelle se déroule l'histoire. L'inspiration autobiographique et l'âge de la réalisatrice apportent un premier élément. La mode vestimentaire, le style des intérieurs et les modèles automobiles peuvent être significatifs, avec prudence car ces indices n'ont parfois qu'une portée limitée en milieu rural. On ne trouve guère de détails révélateurs dans les dialogues (sinon la confidence de la mère parlant brièvement de son enfance après la guerre) ou les faits et gestes des personnages (sauf peut-être, détail discret, la série télévisée regardée par les

enfants qui semble être *Les Arpents verts*, un feuilleton comique américain diffusé à la fin des années 70 en France).

Pourquoi ce souci de ne pas figer l'ancrage temporel du film ? Quelle est l'intention de l'auteur ? Son film pourrait-il se passer de nos jours ? Tels sont les enjeux de ce flou temporel. Sandrine Veysset s'est exprimée sur cette question dans le dossier de presse de son film : « *Je ne voulais pas situer l'histoire dans les années 90, pour plusieurs raisons. D'abord, la mère a sept enfants. Il fallait situer l'action à une époque où la contraception était moins évidente qu'aujourd'hui. Qu'on puisse imaginer qu'elle n'avait pas eu le choix de toutes ces maternités, même s'il y avait un désir d'enfants chez elle. L'autre raison est liée aux enfants. Aujourd'hui, les enfants sont beaucoup plus éveillés, à âge égal, que ceux que je montre dans le film. Je tenais beaucoup à cette naïveté, cette opacité. Mais d'un autre côté, je n'étais pas intéressée par la reconstitution d'une époque. Je crois que la campagne permet ce flottement.* »

► Et voguent les saisons

Le film se déroulant sur trois saisons, à la campagne, sans clairs repères de dates, un certain nombre de moyens sont mis en œuvre pour restituer le passage du temps. Ils touchent tant au climat, à la lumière et à l'apparence des paysages, qu'aux vêtements des personnages. La bande sonore vient discrètement renforcer ces impres-

sions, avec les bourdonnements d'insectes et le chant des cigales, s'éteignant au retour de la mauvaise saison. L'écoulement du temps épouse aussi le rythme de l'année agricole : les travaux abrités, dans les hangars, apparaissent à l'automne, après les journées estivales de travail en plein air... La nature même des cultures change, et les événements du calendrier civil aident sobrement à souligner l'avancement de l'année : un feu d'artifices (à l'occasion de la Fête nationale ou de l'Assomption ?), la rentrée des classes, le réveillon de Noël.

► Rubrique faits divers

Largement basée sur des micro-événements familiaux et sur le quotidien de l'exploitation agricole, la fiction imaginée par Sandrine Veysset se nourrit de deux faits divers potentiels : la tentative incestueuse du père puis le double projet d'infanticide et de suicide de la mère. C'est du même coup l'irruption programmée de l'extraordinaire au milieu du quotidien routinier. Quelle intention préside à ce choix ? Dans un décor de « calme provincial » peu exposé aux désordres des villes, la violence de ces deux gestes des parents. La façon d'amener le fait divers au cœur même d'une intrigue où il n'avait *a priori* pas sa place (à l'inverse du polar par exemple) ouvre une piste de réflexion.



... où s'ancre une histoire complexe.

■ LE LANGAGE DU FILM

L'harmonie de l'ensemble

Y'aura t'il de la neige à Noël ? ou l'art et la manière de mettre à profit chaque étape de la fabrication d'un film (organisation du tournage, écriture, décors...) pour créer un univers qui frappe autant par sa cohérence que par son originalité.

Le plan de travail

La grande majorité des productions cinématographiques fonctionne selon le principe de la concentration de la période de tournage sur quelques semaines consécutives. Cette planification est décrite jour par jour sur un document fourni à tous les membres de l'équipe : le plan de travail. La fragmentation d'un tournage dans le temps est rare, car elle entraîne des difficultés d'organisation et un surcoût budgétaire. Sandrine Veysset avait cependant comme priorité primordiale, pour son film, un tournage réparti tout au long des saisons qui rythment le scénario. Ce cas de figure n'est pas tout à fait unique : Éric Rohmer avait, par exemple, tourné la séquence d'introduction de son *Conte d'hiver* pendant la période estivale et commencé réellement le tournage quelques mois plus tard, à une époque plus propice au thème générique. Mais la mobilisation d'une équipe de techniciens et de comédiens pendant plusieurs mois est exceptionnelle. Et ce choix a des répercussions directes sur la fabrication du film. Les comédiens sont tout entiers tournés vers leurs rôles. Ainsi, Dominique Reymond et Daniel Duval ont-ils accepté d'être « la mère » et « le père » exclusivement, sans autre activité professionnelle, pendant six bons mois. Les enfants, non professionnels, devaient aussi aller à l'école et le tournage s'est calé sur leurs vacances scolaires (grandes vacances, congés de Toussaint et de Noël). Cet aménagement a imprégné la fiction puisque les

enfants évoluaient dans leur propre existence parallèlement à leurs personnages : comme eux, ils avaient repris l'école ou s'apprêtaient à fêter Noël en famille...

Plus pragmatiquement, ce principe de tournage en trois temps distincts s'est également répercuté de manière bénéfique sur le montage. Sandrine Veysset a profité des périodes « creuses » pour commencer à monter son film, si bien que le tournage du chapitre automnal a pu se nourrir de l'expérience du montage de la partie estivale. Et de la même façon, l'épisode hivernal des deux précédents...



La campagne

La campagne désigne à la fois un espace géographique et un univers socio-économique. Deux aspects qui ont rarement été placés au centre des préoccupations du cinéma français, au contraire du cinéma italien qui s'y est régulièrement intéressé depuis le néoréalisme. *Paisà* (1946) de Rossellini, *La terre tremble* (1950) de Luchino Visconti, *Riz amer* (1949) et *Pâques sanglantes* (1950) de Giuseppe de Santis en sont d'illustres exemples. Il y a une vingtaine d'années, *Padre Padrone* des frères Taviani (1974) et *L'Arbre aux sabots* d'Ermanno Olmi (1976) perpétuaient cette tradition.

En France, dans les années 30, Marcel Pagnol est un des rares cinéastes à avoir inscrit une grande partie de son œuvre en milieu rural avec *Angèle*, *Regain* ou *La Femme du boulanger*. On ne peut guère lui adjoindre que l'approche documentaire de Georges Rouquier (*Farrebique*, 1947) et les incursions ponctuelles d'autres cinéastes tels que Renoir (*Toni*, 1935) ou Becker (*Goupi Mains Rouges*, 1943). La Nouvelle Vague fut, d'un point de vue esthétique, un mouvement essentiellement urbain et la campagne y a très peu été représentée, présente épisodiquement dans les films de la période la plus récente de Rohmer (*Le Rayon vert*, *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, *Conte d'automne*), mais d'abord comme cadre de villégiature et non en tant que telle.

C'est donc sans continuité que le spectateur de cinéma français a été transporté dans le monde rural, parfois par le prisme déformant d'adaptations littéraires, comme *Manon des Sources* et *Jean de Florette* adaptés par Claude Berri de... Marcel Pagnol. Quant au jeune cinéma français, à l'image de Manuel Poirier intitulant son second long métrage... à *la campagne*, c'est bien plus le provincialisme que la ruralité qui l'attire.

La façon de considérer et de représenter la campagne dans *Y'aura t'il de la neige à Noël ?* apparaît donc, à bien des égards, unique dans le cinéma français. Sandrine Veysset la considère intrinsèquement, tant dans ses données physiques, à travers sa topographie, ses paysages et son assujettissement au climat,



que dans sa dimension humaine. Le film repose sur la prise en compte et la connaissance des populations qui y habitent, de leurs habitudes, de leur façon particulière de vivre, du rythme des journées, de la place du travail physique. Certains aspects de l'intrigue sont incompréhensibles s'ils sont coupés des mentalités rurales. L'existence de la double famille est par exemple un secret à dissimuler, qui provoquerait le scandale ou même la honte pour la famille légitime de Cavaillon. Montrer la campagne, c'est aussi plonger au cœur d'une certaine manière de penser et d'agir.

Le père

Le personnage du père, interprété par Daniel Duval est, par la volonté de Sandrine Veyssset, un cocktail charmeur et irritant de séduction et d'ignominie. Il trouve dans l'histoire du cinéma de multiples antécédents, mémorables figures de pères ambigus. Il peut ainsi évoquer, en un sens, le machiavélique père adoptif des enfants de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, interprété par Robert Mitchum. Il rappelle aussi par certains côtés les pères des films de Pialat, incarnés par le cinéaste lui-même, coléreuse figure paternelle dans *A nos amours* (1983), ou par Gérard Depardieu dans *Le Garçu* (1995).

Dans *Y'aura t'il de la neige à Noël ?* le personnage de Daniel Duval représente cependant plus qu'un simple individu. Il personnifie une organisation patriarcale de la famille, liée à une conception rurale traditionnelle, quoiqu'ici atypique avec la présence concomitante des deux foyers parallèles. Mais ce père est un véritable patriarche à l'ancienne, qui se situe au sommet de la pyramide

du travail et de l'autorité. Lié à la terre, il a une image de fertilité. Il a d'ailleurs engendré pas moins d'une douzaine d'enfants. Il est aussi celui qui amène le pain, denrée séculairement symbolique du rôle de pourvoyeur du chef de famille : il est celui *qui nourrit*. Ses fils et ses filles travaillent aux champs avant tout pour son propre compte et ne se voient sans doute pas d'autre horizon professionnel (quoique les adolescents Jeanne et Bruno rêvent sans doute d'*ailleurs* et d'*autre chose*).

Personnage central, même lorsqu'il est physiquement absent, le père ne se situe pourtant pas au cœur géographique des lieux. Il est intrinsèquement lié à l'extérieur et n'intervient en rien à l'intérieur du domaine de la cuisine, où il ne prend même pas ses repas, et des chambres, espace exclusivement lié à la mère et à ses enfants. Au sein de ce refuge, ceux-ci sont véritablement en symbiose, et le père apparaît comme un intrus.

L'ombre du pater familias à la table de sa maison de Cavaillon.



Le scénario

Y'aura t'il de la neige à Noël ? suscite une impression hybride et paradoxale. Le ton et la structure de la narration, les partis pris de lumière et de son, la simplicité frontale des dialogues et l'authenticité immédiate des personnages, tout concourt à inscrire le film dans un registre documentaire. Le fil conducteur de cette chronique du réel serait induit, presque imposé, par le seul passage des saisons, les aléas de la météorologie et la nature des cultures maraîchères.

Pourtant, le moteur du film est sans conteste le scénario. C'est un travail d'écriture sophistiqué qui lie les micro-événements familiaux, les travaux des champs et les vicissitudes climatiques pour produire de la fiction « pure ». La motivation romanesque garde toujours l'avantage et joue un rôle de catalyseur, introduisant même les éléments du fait divers, c'est-à-dire le côté le plus *extraordinaire* de la vie *normale*. Et c'est aussi en ce sens que le cinéma de Sandrine Veyssset rejoint la veine italienne « rurale » des Taviani dans *Padre Padrone* ou d'Olmi dans *L'Arbre aux sabots*. En trouvant un juste équilibre entre la tentation de filmer la réalité brute et la constante primauté du matériau écrit.

■ L’AFFICHE

Bulle de neige

La peinture choisie pour constituer le principal élément visuel de l’affiche de *Y’aura t’il de la neige à Noël ?* est l’œuvre de Sandrine Veysset elle-même. Lorgnant du côté de l’art naïf et évoquant directement un style d’illustration de littérature enfantine, cette peinture traduit le cœur du scénario de Sandrine Veysset. Au centre de son tableau comme de son histoire, le groupe familial soudé que composent la mère et ses sept enfants. Le père est absent, à l’image du film. La structure circulaire qui réunit les personnages a des allures rassurantes et chaleureuses de « bulle », d’univers clos et plein. La mère est représentée coiffée d’un foulard et portant son petit dernier dans les bras, un vêtement et une attitude conformes à son identification récurrente dans le film. Les enfants apparaissent quant à eux dénudés, ce qui suggère autant une vie de liberté dans la nature qu’un idéal de paradis perdu.

Le cadre entourant le médaillon dans lequel sont lovés la mère et ses enfants est bleu comme le ciel d’été dans la vallée du Rhône. Semé de petites taches blanches, il évoque bien sûr aussi la neige du titre, tant attendue par les enfants durant la nuit de Noël. La vision de l’affiche n’est d’ailleurs pas sans évoquer les boules à neige, ces bibelots sphériques remplis d’eau et enfermant monuments touristiques ou scènes folkloriques, qui se retrouvent sous la neige lorsque l’on retourne l’objet. A ces gadgets désuets appréciés des enfants s’attache une connotation féérique, un peu magique, qui correspond bien à l’esprit du film. Le style graphique d’inscription du titre et du nom de la réalisatrice, semblable au générique, cultive également une connotation enfantine, avec des lettres d’école communale, pleines et déliées, et une graphie élémentaire, proche du langage parlé (*Y’aura t’il* pour *Y aura-t-il*). Avec cette affiche, dès le premier contact visuel avec le film se dégage une atmosphère de conte...



■ LA CRITIQUE

En plein cœur

Rarement un premier film français aura reçu un accueil si enthousiaste et unanime : Y’aura t’il de la neige à Noël ? est salué pour son caractère profondément original, unique en son genre dans le paysage du cinéma français aujourd’hui, mais aussi parce que Sandrine Veysset rappelle les grands du cinéma d’hier...

➤ TÉLÉRAMA

Sandrine Veysset a le sens de l’instant. Elle sait capter la seconde précise où la banalité du quotidien se teinte de poésie. Elle accomplit un vrai miracle : coller à la réalité la plus poisseuse, la plus asphyxiante pour s’en arracher, brusquement, par d’incroyables audaces lyriques. Sans jamais tomber dans l’emphase.
Marine Landrot, 18 décembre 1996

➤ POSITIF

Le film se tient en dehors de tout discours féministe ou sociologique, et l’un de ses charmes est d’être justement hors du temps historique, de n’être rythmé que par le temps cyclique des saisons. Difficile de définir en quelle année nous sommes. Il y a bien le récit que la mère fait de sa rencontre avec le père, après la guerre. Il y a aussi ces sept enfants, dont on peut supposer qu’un certain nombre n’aurait pas vu le jour si la pilule existait. On n’en est cependant pas très sûr, et ce qui demeure est avant tout une impression d’intemporalité. On ne pouvait souhaiter une autre image du temps pour un sujet si universel et lié à l’enfance. Car les saisons qui s’écoulent, ce sont aussi celles qui gouvernent les univers des contes, là où la question Y’aura-t’il de la neige à Noël ? a plus d’importance qu’elle en a l’air.
Claire Vassé, Positif n° 425, juillet 1996

➤ LE MONDE

Si on adhère de la sorte aux micropéripéties du film, si on accepte de ne pas être informé des singuliers liens de famille qui unissent les protagonistes, si on associe aussi aisément des visages à chaque nom, c’est grâce à l’un des deux principes autour desquels est construite la mise en scène de ce premier film : il est entièrement vu de l’intérieur, depuis le cœur même de ce petit groupe.

Jean-Michel Frodon, 19 décembre 1996

> LES CAHIERS DU CINÉMA

Face aux menaces, la mère garde sa gravité digne [...]. En se sacrifiant dans la mesure du possible, elle soulage sa progéniture, et lui crée un espace de protection, de liberté. Reprenant en fait cette vieille association imaginaire entre la campagne, la terre, et la symbolique maternelle : fertilité et protection, le film reste tout du long du point de vue d'une mère qui protège ses enfants sans pour autant les connaître. La mère-territoire, gardienne du processus de la mémoire commune, qui se dépose et fertilise.

Pascal Richou, *Les Cahiers du cinéma* n° 508, décembre 1996

> LIBÉRATION

Ce n'est pas exactement un conte de fées que raconte Sandrine Veysset. Plus Cendrillon de Brecht que princesse de Perrault, la mère est une bête de somme qui n'a pas assez de bras pour s'échiner aux travaux des champs [...] il faudra du temps pour que le film, amorcé comme une pastorale éclatante, s'enfonce dans des ténèbres d'où finiront par surgir quelques fantômes du fait divers (tentative d'inceste du père sur sa fille aînée, et projet d'infanticide de la mère sur tous ses enfants).

Le temps que le temps passe, s'incruste dans un espace, devienne une durée. À l'été, succède l'automne. Après la pluie, la neige. Sandrine Veysset n'aggrave le truisme météorologique que pour mieux s'en débarrasser, instaurant ce qui a tout l'air, littéralement, d'un climat. Tellement prégnant que bien souvent il prend les devants du film et lui échappe en beauté pour toutes ces scènes de merveilleux qui invoquent la magnificence magique de la nature, une campagne séductrice et inquiétante qui ressuscite le naturalisme fantasque de *La Nuit du chasseur*.

Gérard Lefort, 18 décembre 1996

> LA CROIX

La façon qu'a Sandrine Veysset de filmer l'automne et l'hiver, en y mettant l'inquiétude et la sourde angoisse que connaissent ceux qui passent la mauvaise saison dans l'isolement de la campagne, rappellera à beaucoup le film *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda, de qui la cinéaste semble tenir.

Philippe Royer, 18 décembre 1996

> LE FIGARO MAGAZINE

Sandrine Veysset affirme ici un tempérament puissant et généreux qui retrouve les sources mêmes d'un certain cinéma européen initié par le néoréalisme, capable de conjuguer le témoignage social et le souffle poétique qui transfigure le simple constat de société en vibration lyrique. [...] Rossellini, De Sica ou Commencini ont tracé les voies glorieuses de ce cinéma-témoignage qui, sans pathos inutile, dit la souffrance des enfants et suggère la compassion. Mais la réussite de tels films repose sur l'extrême justesse des

sentiments exprimés, et d'une interprétation totalement maîtrisée, comme Sandrine Veysset en donne la preuve avec son interprète féminine, Dominique Reymond, surmontant avec énergie et générosité l'inconscience pathétique de son compagnon involontairement cruel, incarné par Daniel Duval.

Daniel Toscan du Plantier, 28 décembre 1996

« Rossellini, De Sica ou Commencini ont tracé les voies glorieuses de ce cinéma-témoignage qui, sans pathos inutile, dit la souffrance des enfants et suggère la compassion »

Bibliographie

Y'aura-t'il de la neige à Noël ?, scénario original, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997

Les Enfants de la liberté, le jeune cinéma français des années 90, de Claude-Marie Trémois, éditions du Seuil, 1997

Le second film de Sandrine Veysset sera la libre adaptation du roman de Denis Belloc, *Les Ailes de Julien*, éditions Michel de Maule, 1994

Vidéo-filmographie

Y'aura-t'il de la neige à Noël ?
distr. Les Éditions Montparnasse, 1998

Un souffle poétique dans la nuit de Noël.





Une sensibilité picturale rare
chez les jeunes cinéastes.

■ AUTOUR DU FILM

Le jeune cinéma français

Y'aura t'il de la neige à Noël ?, un ambassadeur de choix du « jeune cinéma français ». Derrière cette appellation consacrée, quelle est la réalité artistique, quels particularismes distinguer, et où situer Sandrine Veysset ?

> Le règne de la pluralité

En un seul film, Sandrine Veysset est devenue l'une des représentantes les plus en vue du « jeune cinéma français ». L'expression revient sous la plume des observateurs de notre cinématographie. Plusieurs ouvrages récents se sont intéressés à ce « jeune cinéma français », une chaîne de télévision telle que Arte en a fait l'un des fers de lance de sa politique éditoriale (cf. les collections *Les Années lycée*, *Tous les garçons et les filles de leur âge* et prochainement *La droite et la gauche politiques*) et certains festivals de cinéma y sont particulièrement attentifs. A y regarder de plus près, il semble qu'on ne puisse nullement distinguer une unique école du jeune cinéma français : « jeune » en quels termes et en fonction de quoi ? De l'âge des réalisateurs ? Du nombre de films ? D'un style ou d'un ton ? Des sujets traités ?

Dans cette perspective, c'est la pluralité qui règne. Les réalisateurs de premiers, seconds, troisièmes longs métrages, comme la foule des « courts-métragistes », se distinguent par leurs thématiques, leurs personnalités, leurs ambitions, leurs choix esthétiques, leurs références, leurs itinéraires. Ces contours ne sau-

raient pourtant totalement empêcher l'existence de tendances susceptibles d'être regroupées sous un pavillon estampillé « jeune cinéma français ». A travers une série de caractéristiques tenant tant aux parcours et aux inspirations qu'à la conception globale du cinéma, l'émergence de familles de cinéastes peut être esquissée.

Sur cet échiquier, Sandrine Veysset trouve une place près de certains cinéastes soucieux d'intégrer une dimension documentaire à son cinéma de fiction (Hervé Le Roux, Claire Simon), tandis que son intérêt pour des catégories sociales souvent ignorées par le cinéma (le milieu rural et les « gens simples ») peut être rattaché à l'inspiration de Bruno Dumont (*La Vie de Jésus*) ou Manuel

Poirier (*Western, A la campagne*). La prise en compte romanesque du fait divers, illustrée par *Y'aura t'il de la neige à Noël ?*, se retrouve dans *Rosine* de Christine Carrière ou dans *Nord* de Xavier Beauvois...

> Une énergie collective

Une multitude de parentés peuvent être tissées sans pour autant qu'elles soient éclatantes ou vécues en tant que telles par les cinéastes. Mais des familles se cristallisent parfois réellement. C'est le plus souvent alors autour de sociétés de production que ces réseaux se structurent : Magouric productions (réunissant plusieurs cinéastes, notamment Laurent Bénégui, Alain Beigel, Jacques Maillot), Sérénade (Thomas Bardinnet, Vincent Dietschy, Laurent Cantet), Persona films (Michel Spinosa, Gilles Bourdos), Sunday Morning (Orso Miret, Yves Caumon) sont ainsi des structures qui ont chacune une « personnalité forte » et une démarche cohérente.

D'autres groupes se forment aussi au gré des promotions successives de l'Idhec puis de la Fémis, la principale école de cinéma en France, d'où sont issus des cinéastes aussi différents que Éric Rochant, Christian Vincent, Pascale Ferran, Arnaud Desplechin ou François Ozon. Ces parentèles relient aussi les techniciens et les comédiens. Toute une génération d'actrices et d'acteurs a émergé ces dernières années grâce à des films réalisés par des gens du même âge, avec qui ils avaient parfois déjà travaillé dans le court métrage. La « bande Desplechin » en est le meilleur exemple, ayant révélé Marianne Denicourt, Emmanuelle Devos, Mathieu Amalric ou Emmanuel Salinger. Dessinant de multiples arabesques dans le paysage du cinéma français, ce jeune cinéma pluriel concourt en tout cas à sa variété et à son perpétuel renouvellement.

Toute une génération d'actrices et d'acteurs a émergé ces dernières années grâce à des films réalisés par des gens du même âge.

Sur la piste du premier film

Devenir cinéaste aujourd'hui, c'est commencer par affronter la dure loi du marché et la logique de la production. Un parcours d'obstacles très organisé. Suivez le guide !

➤ Tous les chemins mènent...

En 1996, un tiers de la production cinématographique française était constituée par les premières réalisations de long métrage (37 films sur 104). Ce pourcentage, stable depuis le début des années 90, représente l'une des données statistiques les plus originales du cinéma français, témoignant d'un fort taux de renouvellement des réalisateurs.

Parmi les « nouveaux venus », beaucoup sont issus du court métrage, où leurs expériences varient (un seul court tourné avant le passage au long pour Pierre Salvadori, trois pour Érick Zonca, sept pour Vincent Ravalec...). Ces anciens du court représentent depuis quelques années la moitié des effectifs des débutants du long, dans le sillage des Rochant, Vincent, Sanchez, à la fin des années 80, bientôt suivis des Klapisch, Kassovitz, Kahn, Desplechin, Caro et Jeunet, Dridi, Ferran, Masson ou Ferreira-Barbosa, etc. Souvent, ces cinéastes franchissent le pas du court au long en même temps que leur société de production attirée, qui élargit alors également son activité. L'exemple le plus récent est celui d'Érick Zonca et de Bagheera productions, avec *La Vie rêvée des anges*, leur premier long métrage respectif après trois courts métrages en commun.

Pour faire un premier film, il est toutefois possible d'emprunter d'autres chemins, comme la publicité, le clip, la télévision, l'assistanat et même le théâtre (c'est le cas des cinéastes Bartabas, Tilly et Xavier Durringer) ou la littérature (Alexandre Jardin et Didier Le Pêcheur en donnent l'exemple). Le grand saut direct, tel celui de Sandrine Veysset, est plus rare (Malik Chibane, Jean-François Richet ou Anne Fontaine ont eu cette audace). Sans compter les acteurs (Albert Dupontel, Valérie Lemercier) ou les producteurs (Éric

Heumann, Christian Fechner) passant à la réalisation. Pour chacun de ces réalisateurs, quel que soit leur itinéraire antérieur, l'aventure passe d'abord par la chasse aux financements. Les structures publiques constituent la première porte à laquelle frapper. L'Avance sur recettes du Centre National de la Cinématographie, divisée en quatre collèges, dont l'un est consacré spécialement aux premiers longs, s'avère souvent décisive dans le développement de ces projets. La moitié d'entre eux, en moyenne, en profitent. Les télévisions constituent d'autres apports financiers déterminants, les préachats et coproductions pouvant s'élever à plusieurs millions de francs. L'anonymat relatif des réalisateurs s'avère souvent à cet égard un handicap, même pour ceux dont les courts métrages ont reçu un accueil favorable. D'autres aides peuvent intervenir - comme celles des collectivités territoriales (Régions, départements) ou d'organismes divers (tels que le Fonds d'action sociale, la Fondation Gan, etc.)

➤ Le miracle du succès

Réunir un budget pour pouvoir tourner ou achever un premier long est une chose, le diffuser correctement dans les salles en est une autre ! Les premiers films français sont les victimes désignées des stratégies dominantes de distribution et de l'omniprésence sur les écrans des « grosses machines » hollywoodiennes. Ils sont le plus souvent relégués dans les salles art et essai, principalement à Paris, ou passent en catimini sur les écrans. Le télévision offre parfois une deuxième chance, de moins en moins cependant, puisque les chaînes qui en avaient l'habitude ne pratiquent plus de politique d'achat systématique des premiers longs. La disparité des destinées est donc de règle quant à l'au-

dience de ces films : pour des succès exceptionnels, sur des thèmes de comédies très « vendeurs » comme *Didier* d'Alain Chabat, *La Cité de la peur* d'Alain Berbérian ou *Les Trois Frères* de Didier Bourdon et Bernard Campan, s'asphyxient des cohortes de « petits films » ne parvenant même pas à dépasser les mille entrées sur Paris-périphérie. Et même si le miracle du succès-surprise survient parfois, à la manière d'*Y aura-t'il de la neige à Noël ?* ou plus modestement de *La Vie de Jésus* de Bruno Dumont ou *Petits Arrangements avec les morts* de Pascale Ferran, l'épreuve du premier film s'avère le plus souvent difficile et cruelle. Il n'est toutefois pas certain qu'elle le soit davantage que l'aventure du second film, qu'on pourrait croire plus aisée mais qui se révèle dans la pratique souvent fatale, même lorsque le premier essai avait été transformé...

L'épreuve du premier film est souvent difficile et cruelle... mais pas plus que celle du second.

Bibliographie

Le jeune cinéma français (collectif). Nathan université, collection 128, 1998.

Dictionnaire du jeune cinéma français (collectif). Éditions Scope, 1998.

Claude-Marie Trémois, *Les enfants de la liberté*. Éditions du Seuil, 1998.

Positif, n° 435, mai 1997, dossier : « 40 jeunes comédiens français des années 90 ».

Bref, n° 32-33, printemps-été 1997, dossier : « Le court métrage français ».

Fermeture à l'iris sur un moment d'émotion.

