

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

205

dossier enseignant

Y AURA-T-IL DE LA NEIGE À NOËL ?

Un film de Sandrine Veysset



<b>Fiche technique</b>	1
<b>Réalisatrice et genèse</b> Un premier film inattendu	2
<b>Avant la séance</b> À la découverte du film	4
<b>Découpage narratif</b>	5
<b>Récit</b> Un récit bâti sur des silences	6
<b>Personnages</b> Des personnages peu identifiés Le père, un personnage ambigu La mère, centre de gravité du film	8
<b>Actrices et acteurs</b> Une fusion recherchée entre rôles et personnages	10
<b>Mise en scène</b> Du grand air à l'enfermement Le jeu comme triomphe de la vie Lumière et sensations Les travaux et les jours	12
<b>Séquence</b> Un autre monde : le voyage à Cavaillon	16
<b>Style</b> Entre documentaire et fiction	18
<b>Genre</b> Film de genre ou film d'auteur ?	19
<b>Document</b> Une fin en forme de chanson	20

#### ● Rédactrice du dossier

Jacqueline Nacache est agrégée de lettres classiques et professeure émérite en études cinématographiques à l'université Paris Cité. Spécialiste notamment du cinéma classique hollywoodien et du cinéma français contemporain, elle s'est particulièrement intéressée aux théories de l'acteur, à la critique, aux rapports entre littérature et cinéma. Parmi ses publications : *Le Film hollywoodien classique* (1995), *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé* (2001), *L'Acteur de cinéma* (2003), *Cinématismes, la littérature au prisme du cinéma* (collectif, 2012), *La Reine Margot* (avec Alain Kleinberger, 2014)

#### ● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

# Fiche technique

## ● Générique

### Y AURA-T-IL DE LA NEIGE À NOËL ?

France | 1996 | 1 h 30

#### Réalisation, scénario et dialogues

Sandrine Veysset

#### Co-adaptation

Antoinette de Robien

#### Image

Hélène Louvart

#### Décors

Jacques Dubus

#### Costumes

Nathalie Raoul

#### Montage

Nelly Quettier

#### Musique

Henri Ancillotti

#### Son

Didier Sain

#### Accessoiriste

Irène Galitzine

#### Production

Humbert Balsan (Ognon Pictures)

#### Distribution France

Pyramide Distribution  
Carlotta Films (version restaurée)

#### Format

1.66:1, couleur

#### Sortie

25 décembre 1996

#### Interprétation

Dominique Reymond

*La mère*

Daniel Duval

*Le père*

Jessica Martinez

*Jeanne*

Alexandre Roger

*Bruno*

Xavier Colonna

*Pierrot*

Fanny Rochetin

*Marie*

Flavie Chimènes

*Blandine*

Jérémy Chaix

*Paul*

Guillaume Mathonnet

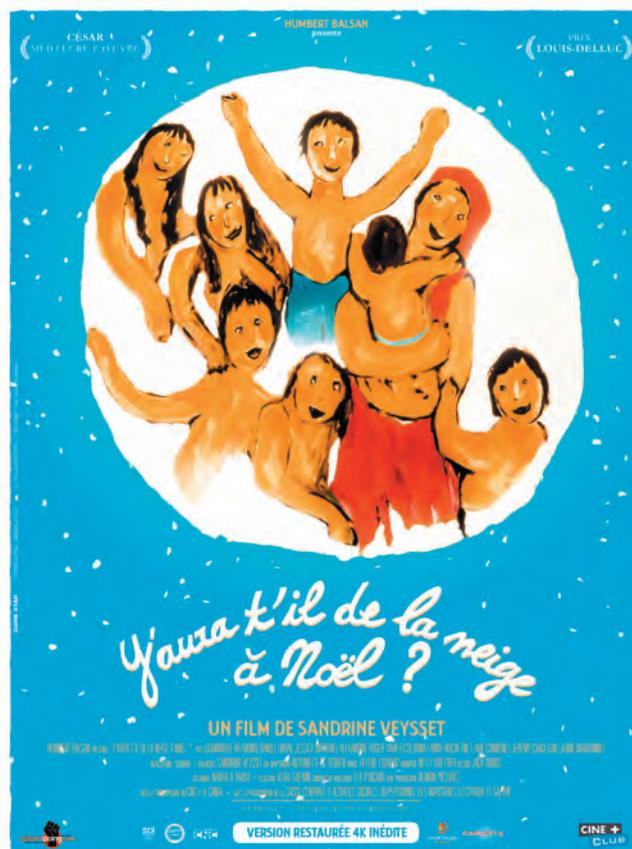
*Rémi*

Eric Huyard

*Yvon*

Loys Cappatti

*Bernard*



Affiche réalisée pour la ressortie du film en 2015 © Carlotta Films

## ● Synopsis

Une petite exploitation agricole familiale, dans le sud de la France, à une époque indéterminée qui évoque les années 1960 ou 1970. La chaleur de l'été est étouffante mais la ferme animée : partout des enfants jouent, courent, travaillent. On comprend peu à peu que ces sept enfants sont ceux que « la mère » a eus avec « le père », alors qu'il était déjà marié et chef de famille à Cavaillon, à une soixantaine de kilomètres de là. Les enfants sont menés à la baguette par le père dont la présence pèse sur eux comme une menace, malgré des moments d'accalmie. La mère, elle, les soutient de tout son amour, de ses efforts pour embellir leur vie, et le bonheur propre à l'enfance fait le reste. Le film suit le rythme des saisons : l'automne vient après l'été, la rentrée éloigne les enfants des champs, enfin l'hiver arrive, implacable, dans une maison pauvre et pleine de courants d'air. Le comportement du père est devenu intolérable : tyrannique, multipliant les crises de jalousie vis-à-vis de la mère, il va jusqu'à faire des avances à sa fille de quinze ans. La nuit de Noël, à bout de forces, la mère est tentée par le suicide. Dans la chambre où elle a rassemblé la famille, une fois tout le monde endormi, elle dévisse le robinet du radiateur à gaz. Mais un cauchemar la réveille et elle voit que la neige s'est mise à tomber. Elle rajuste précipitamment le tuyau du radiateur et réveille les enfants pour qu'ils aillent jouer dans la neige.

## EN AVANT-SÉANCE

Un court métrage est présenté en avant-séance pour renouer avec les séances de cinéma d'autrefois et ouvrir de nouvelles pistes d'exploration entre court et long métrage.

*Le Skate moderne* est projeté devant *Y aura-t-il de la neige à Noël ?* : vivre à la campagne, une affaire de style!

### LE SKATE MODERNE

Documentaire | France | 2014 | 6 min 43

Loin des signes classiques au « fisheye », des spots de béton lisses et parfaits, *Le Skate moderne* nous présente un groupe de skaters qui n'hésitent pas à mettre leurs boards dans la boue et rouler sur un environnement insolite et atypique, celui de nos campagnes. Entre fiction et documentaire, la vidéo suit de manière contemplative une bande de skaters/fermiers dans les coins les plus reculés de la Dordogne.

#### Réalisation et production

Antoine Besse

#### Image

Romain Campet

#### Son

Pierre Ravoyard

#### Musique

Gabriel Fauré



Y aura-t-il de la neige à Noël ? © 1996 OGNON PICTURES  
© 2008 KSAND FILMS. Tous droits réservés.

## Réalisatrice et genèse

### Un premier film inattendu

#### ● La genèse du projet

Rien ne prédestinait Sandrine Veysset, née en 1967 à Avignon, à devenir cinéaste : elle n'a pas suivi d'études spécialisées ni tourné de courts métrages. C'est le hasard et le besoin de gagner sa vie qui l'ont menée, alors qu'elle étudiait les lettres et les arts plastiques à Montpellier, à se faire engager comme stagiaire décoration sur le tournage des *Amants du Pont-Neuf* de Leos Carax (1991), puis à servir de chauffeur à ce dernier et à se lier d'amitié avec lui.

Elle avait à cœur de raconter ses souvenirs d'enfance à la campagne au sein d'une famille nombreuse. Cela aurait pu être un livre, Carax lui conseille d'en faire un film. Le projet reçoit du CNC l'avance sur recettes d'une commission enthousiaste présidée par Jeanne Moreau. Encore faut-

il trouver un producteur. Sollicitée par Humbert Balsan, producteur audacieux très actif dans le milieu des jeunes cinéastes français, Sandrine Veysset décline en premier lieu son invitation. Puis les autres producteurs intéressés tâchent de lui imposer leurs conditions, ce qu'elle refuse. Humbert Balsan est finalement le seul à accepter son projet tel quel. Elle retourne vers lui et peut, grâce à lui, faire son film en toute liberté.

#### ● Un accueil unanime

Le budget, même augmenté de 300 000 francs (un peu plus de 45 000 euros) donnés par la Fondation GAN pour le cinéma, reste modeste, mais le projet initial est respecté. Le tournage est d'une durée normale de dix semaines, réparties sur quatre semaines en été, quatre en automne et deux en hiver. Il permet à l'équipe et aux enfants de se retrouver, ce qui crée une atmosphère agréable, et à la réalisatrice de débiter le montage dans les périodes intermédiaires. « L'interruption après la première saison de tournage m'a permis d'aller contre un excès de mouvements : ce que je désirais vraiment atteindre, ce qui me correspondait le plus, c'était une certaine sobriété. Je crois que si j'avais tourné dans la continuité, le film n'aurait pas été assez sobre. »<sup>1</sup> Le film est dans l'ensemble très bien reçu par le public et par la critique, qui s'avère enthousiaste : il n'existe presque aucune réserve dans les articles d'époque. Il reçoit le prix Louis-Delluc, qui récompense les premiers films de qualité, et le César de la meilleure première œuvre, qui représente pour le film une vraie reconnaissance de la profession.



Y aura-t-il de la neige à Noël ? © 1996 OGNON PICTURES  
© 2008 KSAND FILMS. Tous droits réservés.

1 Claire Vassé, « "Je voulais simplement dire ce que j'avais à dire" - Entretien avec Sandrine Veysset », *Positif* n° 431, janvier 1997.

## ● Peu de films réalisés

Ce succès augure d'une brillante carrière, mais Sandrine Veysset ne tournera pas beaucoup de longs métrages par la suite : *Victor... pendant qu'il est trop tard* en 1998, *Martha... Martha* en 2001, *Il sera une fois* en 2005. On retrouve dans ces films des thèmes présents dans le premier : le plaisir à mettre en scène des enfants, le goût des univers ruraux, une vision du cinéma qui mêle conte, onirisme et réalisme. Suit une interruption liée au décès de son producteur en 2005 : « La mort brutale d'Humbert Balsan m'a énormément affectée, au point de penser arrêter définitivement le cinéma. J'étais en montage au moment de sa mort et finir le film a été un vrai parcours du combattant. C'est la rencontre avec Stéphane Jourdain qui m'a redonné envie de continuer. »<sup>2</sup> C'est ainsi en 2017 seulement que Sandrine Veysset tourne un nouveau long métrage, *L'Histoire d'une mère*. Récemment, elle a également réalisé pour Stéphane Jourdain (La Huit Production) deux documentaires, l'un sur Isabelle Huppert (*Le Mystère Huppert*, 2019) et l'autre sur Estelle Charlier et Romuald Collinet (*Baby Annette, à l'impossible ils sont tenus*, 2021), les créateurs auxquels Leos Carax a demandé de concevoir la marionnette de son film *Annette*.

Du côté des courts métrages, l'activité est restée assez régulière. En 2007, Sandrine Veysset participe à un film réalisé par un collectif de cinéastes engagés dans la lutte pour les sans-papiers (*Laissez-les grandir ici*). Elle réalise en 2009 *Pascale B.*, histoire du combat d'une femme séropositive. En 2013, une série de cinq courts métrages autour de Jeanne Moreau, *Le Tourbillon de Jeanne*, rend hommage à celle qui lui donna sa première chance.

## ● Vingt-cinq ans après

Comment Sandrine Veysset voit-elle son film, 25 ans après ? « C'est un film qui m'est particulièrement cher et que je revois rarement. Ce qui me plaît, c'est qu'il ne vieillit pas. Il est intemporel, comme indémodable. Le succès a été inattendu et la critique unanime, et c'est peut-être parce qu'il y avait là une autre proposition de cinéma de la part de quelqu'un qui ne venait pas du cinéma ; une authenticité qui ne cherchait pas à plaire. C'est un film radical malgré tout... Je pense qu'il serait impossible de le refaire aujourd'hui, car même s'il reste un maigre espace en production pour ce genre de film, il n'y a plus d'espace de diffusion et surtout plus le temps du bouche à oreille qui laisse une chance à un film d'exister. C'est la liberté et l'audace d'Humbert Balsan qui a permis au film d'exister. »

Aujourd'hui, Sandrine Veysset reste discrète sur ses projets. Elle est en postproduction d'un téléfilm pour France 2 et a différentes idées pour la télévision et le cinéma.



*Y aura-t-il de la neige à Noël ?* © 1996 OGNON PICTURES © 2008 KSAND FILMS. Tous droits réservés.

## ● Le jeune cinéma français des années 1990

Pour les publics adolescents, les films français font souvent pâle figure en comparaison des *blockbusters* hollywoodiens. Il faut cependant souligner qu'avec environ 250 films produits chaque année, la France reste le seul pays d'Europe à résister encore à la domination du cinéma américain. Elle le doit à un système de soutien à la création très élaboré. Par la taxation des entrées, les films à gros budget aident les petits ; les chaînes de télévision contribuent à la production ; les financements peuvent inclure des aides venant des conseils régionaux et généraux ; quant au statut d'intermittent du spectacle, c'est une aide précieuse pour les travailleurs du cinéma, et bien qu'il soit régulièrement menacé, il se maintient encore. Le cinéma est une activité culturelle importante dans la vie des Français (avec plus de 400 écrans, Paris est la ville la plus cinéphile au monde), et si les « films d'auteur » font moins d'entrées que les grandes comédies populaires, ils n'en rencontrent pas moins leur public, ce qui fut justement le cas d'*Y aura-t-il de la neige à Noël ?*.

« Premier film » par excellence (du fait de l'inexpérience de Sandrine Veysset, de son budget modeste, de son ton libre et authentique), *Y aura-t-il de la neige à Noël ?* semble faire partie idéalement de ce qu'on a appelé « le jeune cinéma français des années 1990 ». Cela correspond à une vague de courts ou longs métrages réalisés à partir de 1990, souvent aidés par des subventions, reconnaissables à l'âge des cinéastes — autour de la trentaine —, au nombre croissant de réalisatrices, à leur ton intimiste, à leur personnel filmique. À ce titre, *Y aura-t-il de la neige à Noël ?* fait partie des 24 films choisis pour représenter le cinéma français dans l'ouvrage collectif américain *The Cinema of France*, dirigé par Phil Powrie (Columbia University Press, 2006). « Je suis flattée bien sûr, dit Sandrine Veysset, même si je n'ai jamais eu l'impression de faire partie du jeune cinéma français ou du cinéma français en général ! »

<sup>2</sup> Toutes les citations non sourcées de Sandrine Veysset sont issues d'un entretien avec l'autrice réalisé en janvier 2022.

# Avant la séance

## À la découverte du film

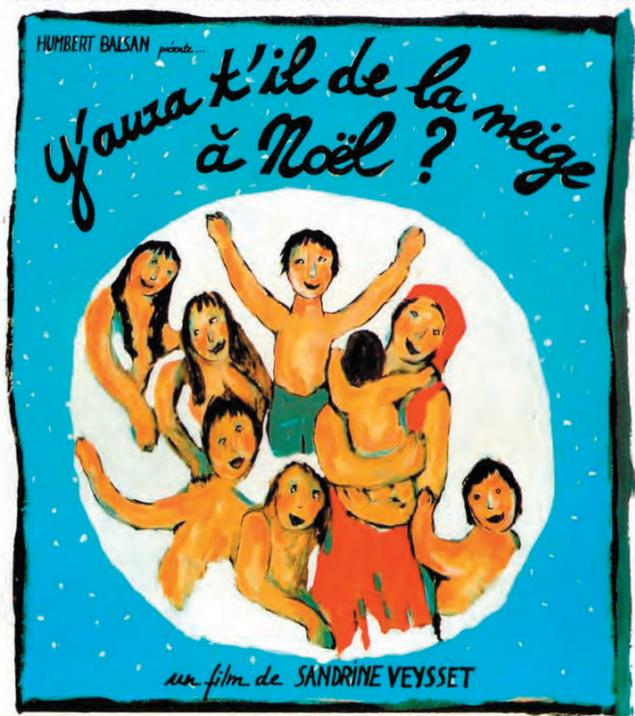
Avant la projection, on pourra préparer l'analyse du film avec la classe en étudiant l'affiche ainsi que la séquence du générique, toutes deux étant riches d'indications esthétiques et narratives.

### ● L'affiche

Dans un entretien, Sandrine Veysset dit que la peinture, qu'elle pratique encore aujourd'hui, l'attirait *a priori* plus que le cinéma. Parmi ses peintres préférés, Vuillard, Bonnard, Soutine, Modigliani, « et tant d'autres », ajoute-t-elle, car il est clair qu'elle ne peut pas choisir. Elle a réalisé elle-même l'affiche peinte (affiche originale, ci-dessous), dans un style qu'on peut qualifier de naïf, mais qui renvoie presque littéralement au film, dans une vision heureuse de conte. La composition évoque le groupe de la mère et des sept enfants (sans le père bien sûr) torse nu, souriants, victorieux, heureux malgré leur pauvreté. Le bébé est dans les bras de la mère, comme le plus souvent dans le film, et la tenue rouge de l'adulte ressort sur l'ensemble. Ils sont dessinés sur un rond blanc (une lune, peut-être) qui se détache du fond constitué par le ciel bleu enneigé.

L'esprit est celui d'un dessin d'enfant très élaboré ; le titre, dans une écriture non pas enfantine mais très simple, fait cependant allusion à l'enfance par l'intermédiaire des apostrophes (« Y'aura t'il »), comme mal maîtrisées par un écolier. Tous les signes correspondent au rôle de communication traditionnel de l'affiche, mais sur un ton adouci, joyeux ; les personnages nous regardent comme pour nous inviter dans un monde magique.

CINÉMAS EN FRANCE • FESTIVAL DE CANNES 1996  
PRIX SPÉCIAL DU JURY ET PRIX D'INTERPRÉTATION FÉMININE • XI<sup>e</sup> FESTIVAL DU FILM DE PARIS



DOMINIQUE REYMOND • DANIEL DUVAL  
JESSICA MARTINEZ • ALEXANDRE ROGER • XAVIER COLONNA  
FANNY ROCHETIN • FLAVIE CHIMÈNES • JÉRÉMIE CHAIX • GUILLAUME MATHONNET  
Réalisation, Scénario et Dialogues SANDRINE VEYSSET • Co-adaptation ANTONINETTE DE ROBIEN • Image HÉLÈNE LOUVART  
Montage NELZY QUETTIER • Décors JACK DUBUS • Costumes NATHALIE RAOUL • 1<sup>er</sup> Assistant KETAL GUENIN • Conseiller Artistique ELIE POICARD  
Une production OGNON PICTURES avec la participation du CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE et de CANAL+  
Avec la participation de la CAISSE CENTRALE D'ACTIVITÉS SOCIALES DU PERSONNEL DES INDUSTRIES ÉLECTRIQUE ET GAZIÈRE



### ● Générique

On retrouve ici la tonalité enfantine, avec les lettres en couleurs. À ses débuts, le générique avait pour fonction d'être le seuil du film : ici, il fait pleinement partie de la fiction, dans laquelle on plonge avec le jeu des enfants dans la remise de paille, une séquence enclavée au milieu des cartons, comme pour lui enlever tout caractère trop informatif.

Le montage est volontairement confus, il ne s'agira pas de « retrouver » par la suite ces enfants qu'on voit à peine, souvent de dos, courant dans la paille à quatre pattes comme de petits animaux. Le piano et l'accélération soudaine du rythme évoquent une course poursuivie dans un film muet. L'air joué est simple, enfantine, et contient des fragments de comptines sans en reproduire complètement la mélodie. Mais ce qui domine est l'aspect très naturel des bruits : au début, quelque chose comme un xylophone ou un rouleau musical, puis les cris d'enfants et le piano, qui semble à peine extérieur à l'action.

Les noms des acteurs ne suivent presque pas de hiérarchie. On commence bien sûr par les deux adultes, Dominique Reymond et Daniel Duval, puis le groupe des sept petits acteurs, rassemblés comme une famille. Il faut noter encore, après « Humbert Balsan présente », « Dans » et « Un film de », des points de suspension inhabituels dans un générique. Cette ponctuation y loge une nuance personnelle, un peu hésitante, qui réchauffe et humanise cette partie du film, souvent difficile à traiter puisqu'elle installe une atmosphère avec très peu d'éléments. Le carton portant le nom de Sandrine Veysset n'arrive qu'après les images, bouclant le tout, comme un geste d'appropriation de la réalisatrice pour ce film qui est son premier, mais dans lequel on sait combien elle s'est engagée.

Ce générique qui semble si spontané est en fait très soigneusement composé. Avec la lumière dorée qui l'inonde, alternant avec l'ombre des petits tunnels de paille, il forme à lui seul un court métrage qui célèbre l'enfance et le bonheur, comme un paradis perdu.

# Découpage narratif

## 1 LA BELLE VIE

[00:00:00 – 00:09:14]

En Provence, une femme élève ses sept enfants dans une ferme isolée. Malgré la chaleur de l'été, la ferme peut passer pour un petit paradis. Le décor est pauvre et le travail obligatoire sous la férule du père, mais l'atmosphère est au plaisir du grand air, du jeu, de la sensualité qui existe encore au sein du couple.

## 2 PREMIERS CRIS

[00:09:14 – 00:16:56]

Les courgettes-bateaux envoyées par les enfants ont distrait Bruno de l'arrosage. Premiers cris du père, premières injures. En guise de punition, tous iront ramasser les tomates en plein soleil. Heureusement, on peut encore rire en se lavant dans le bassin. Le soir, une fois le père parti, tout le monde regarde un western à la télévision.

## 3 LES SAISONNIÈRES

[00:16:56 – 00:21:50]

L'arrivée de deux jeunes saisonnières provoque une parade de séduction du père. Pour rester avec elles, il envoie la mère aux champs. Les enfants protestent, mais il les repousse et fait passer le départ de la mère pour un abandon. Les fils aînés du père, Bernard et Yvon, issus d'un premier mariage, paient les ouvriers puis la mère.

## 4 « TU POURRAS JAMAIS PARTIR »

[00:21:50 – 00:29:01]

Après une séance de gymnastique dans la cour, la mère se fait belle pour aller en ville. En son absence, les enfants jouent à qui fera pleurer l'autre. Plus tard, le père téléphone et fait une scène de jalousie à la mère. Pendant qu'elle regarde la télévision avec les enfants, le père lui demande de monter dans la chambre pour une « sieste ». Malgré l'atmosphère tendre, elle se demande pourquoi elle reste encore à la ferme. Blandine vient chercher sa mère dans la chambre.

## 5 LE VOYAGE À CAVAILLON

[00:29:01 – 00:36:12]

Le père emmène Paul et Blandine à Cavailon. Les repas, le coucher et le travail sont plus confortables, mais les enfants ne sont pas à l'aise. Leur seul moment agréable (manger du raisin dans les vignes) est interrompu par une voisine qui ne les connaît pas. À table, les enfants racontent l'incident. Une discussion tendue s'ensuit sur le fait qu'ils doivent cacher leur identité aux voisins.

## 6 « UNE VRAIE PETITE FEMME D'INTÉRIEUR »

[00:36:12 – 00:39:53]

Au retour, les enfants se jettent dans les bras de leur mère. Dans la salle, Jeanne lave le sol, sa blouse relevée sur la cuisse. Le père la regarde avec insistance et lui glisse un billet. Dehors, vive discussion sur la taille des salades. Le soir, partie de cache-cache suivie du feu d'artifice tiré en ville, que les enfants admirent au loin.

## 7 LA RENTRÉE

[00:39:53 – 00:45:42]

Préparatifs et départ pour l'école. Le père entre dans la maison vide et apprécie le calme. Moment de tendresse à trois avec le bébé. Dans le champ de potirons, le bébé est dans son panier, la mère joue avec lui. Le soir, dans son lit, elle interrompt sa lecture pour calmer les garçons qui chahutent.

## 8 « ARRÊTE TON CINÉMA »

[00:45:42 – 00:51:55]

Il pleut. La mère emmène les grands au bus qu'ils attrapent de justesse. Après l'école, elle fait un café au père. Il dit se sentir bien et voudrait pouvoir rester. Mais la mère n'est pas dupe : « Arrête ton cinéma. » Il monte dans son camion et regarde, par la fenêtre à barreaux, la famille qu'il vient de quitter. Le matin, à son arrivée, il voit la mère bavarder avec un des mécaniciens et lui manifeste clairement sa jalousie.

## 9 DISPUTE À L'ÉCOLE

[00:51:55 – 00:54:01]

À l'école, Blandine bouscule un camarade qui s'en est pris à son frère. Le maître la retient tandis que Paul attend seul dans la cour. À la maison, le père dit sombrement aux enfants que leur mère est bien capable de les abandonner.

## 10 PROPOSITION INDÉCENTE

[00:54:01 – 00:57:26]

Sous la pluie, Jeanne chahute à l'arrêt du bus avec un garçon, puis monte dans la voiture du père. Le retour se fait en silence. À la ferme, Jeanne rentre en pleurant. Le père passe de la voiture au camion. La mère le voit partir et s'étonne qu'il n'emporte pas les poireaux qu'elle vient de tailler.

## 11 « TU ME DÉGOÛTES »

[00:57:26 – 00:59:44]

La mère travaille dans un champ de navets, effondrée. Le père arrive, elle le repousse vivement : « Tu me dégoûtes ! » Il part en la menaçant, elle et les enfants. Les grands fils nettoient

le morceau de terrain où se trouvaient les jeux des enfants. Dans le champ, la mère regarde au loin, le bébé dans les bras.

## 12 QUE FAIRE ?

[00:59:44 – 01:08:30]

La mère fait des courses au supermarché et rencontre l'instituteur qui l'invite à la tombola de l'école. À la ferme, l'atmosphère se dégrade. Au bord de l'étang, la mère semble réfléchir à ce qu'elle peut faire. Le père interdit à Bruno de prendre du bois qu'il a coupé pour Cavailon, et les enfants font du bois avec des cagettes. Le père apporte une cagette contenant des provisions. Il a laissé une enveloppe dans l'armoire pour acheter une nouvelle télévision. À son « Bon Noël » répond le silence glacial de la mère. Le camion s'éloigne sur la route.

## 13 DERNIÈRE SOIRÉE AVANT NOËL

[01:08:30 – 01:12:22]

Le soir, on se chauffe devant le poêle. La mère raconte des souvenirs d'enfance, sa rencontre avec le père et le rêve qui lui annonçait ses sept enfants.

## 14 LES PRÉPARATIFS

[01:12:22 – 01:17:17]

Les enfants sortent les décorations de Noël. La mère prend l'enveloppe donnée par le père et s'en va. Les enfants scient du bois ; Yvon et Bernard annoncent qu'il pourrait bien neiger. La mère va voir le maître à l'école. Lorsqu'elle revient, le coffre est plein de cadeaux et contient un radiateur à gaz emprunté à l'école.

## 15 LA NUIT DE NOËL

[01:17:17 – 01:25:20]

Le réveillon de Noël se déroule à la lumière des bougies, égayé de blagues et de chansons. Montée se coucher la première, la mère dispose les matelas pour que tous dorment dans la même pièce. Le coucher est joyeux. Quand les enfants sont endormis, elle dévisse le tuyau du radiateur et se couche.

## 16 TOMBE LA NEIGE

[01:25:20 – 01:29:51]

Réveillée par un grondement qu'elle semble entendre en rêve, la mère voit que la neige tombe. Elle remet vite en place le tuyau du radiateur et réveille les enfants pour qu'ils aillent jouer dans la cour. De la fenêtre, elle les regarde se lancer des boules de neige et chuchote à l'oreille du bébé qu'elle tient dans ses bras.

# Récit

## Un récit bâti sur des silences

### ● Une impression de faible narrativité ?

Il est difficile de dire que *Y aura-t-il de la neige à Noël ?* raconte une histoire, au sens où les articulations du récit ne sont pas soulignées. Le film avance par fragments prélevés dans la réalité des personnages et de leur environnement, d'une durée irrégulière, et fondés sur les petits événements liés au quotidien : les jeux, les repas, les échanges plus ou moins vifs. Ces événements ne créent pas d'attente forte chez le spectateur, l'essentiel reposant sur des non-dits, des silences, des éléments implicites qu'il faut déchiffrer.

Aussi l'ensemble peut-il produire au premier visionnement une impression de faible narrativité, voire d'une opacité narrative délibérée. Pourquoi, comment s'est créée cette situation de double famille ? A-t-elle été acceptée, imposée, les deux à la fois ? Pourquoi y a-t-il autant d'enfants, mis à part l'explication poétique du rêve prémonitoire ? Comment



s'est installée la violence psychologique qui gronde dans tout le film ? Pourquoi a-t-elle duré aussi longtemps avant que la mère se révolte ? Et jusqu'à quel point la réalisatrice souhaite-t-elle que nous nous posions ces questions ?

Certaines de ces questions sont énoncées parce qu'on ne peut pas les éviter, mais elles n'apparaissent qu'aléatoirement. Ainsi certains des enfants ressentent-ils la violence de la situation et voudraient échapper à la tutelle du père-patron. Mais ces sentiments ne trouvent, au début du moins, aucun soutien chez la mère, qui évacue les protestations de sa voix douce (« Vous êtes bien, ici, à la campagne, vous êtes dehors... ») et remet la liberté à plus tard. De fait, la situation semble tolérable tant qu'elle se maintient dans certaines limites, grâce à l'amour maternel, à un semblant de structure familiale et au fait que la ferme est un terrain de jeu pour les enfants.

Mais cette paix relative n'est que provisoire. Le récit au rythme apparemment banal est en fait organisé autour de l'unique véritable péripétie, à savoir les « avances » que le père fait à sa fille Jeanne [séq. 10]. Les yeux de la mère s'ouvrent d'un coup : elle découvre son compagnon dans toute son horreur et sa perversité. N'est-ce pas la raison pour laquelle cette scène est occultée ?

### ● Choisir de ne pas montrer

Sandrine Veysset l'explique ainsi : « L'ellipse est un élément récurrent de mes films, l'ellipse et le non-dit. C'est ma façon de raconter des histoires, de proposer un chemin au spectateur sans forcément le prendre par la main, quitte à le perdre ! » L'ellipse des « avances » du père à la fille était, selon la réalisatrice, « prévue au scénario et envisagée dès le départ en hors-champ, ellipsée. C'est à mon sens ce qui rend la scène plus forte. Rien n'est montré mais tout est relayé par

### ● L'ellipse, ou les lois du silence

L'ellipse est une figure classique du récit littéraire, où, pas plus qu'au cinéma, on ne peut tout raconter ; mais elle est encore plus indispensable au récit filmique où, pour de multiples raisons, on ne peut tout montrer. Certaines ellipses temporelles sont banales, comme le passage de la nuit au jour suivant, ou d'une saison à une autre. D'autres sont plus savantes et se donnent pour but de créer la curiosité et l'attente, de créer un rythme dramatique. Le bénéfice de l'ellipse est économique, narratif, rhétorique : elle agence le discours du film. En complément de l'ellipse, les stratégies de déplacement visuel dans le hors-champ viennent cacher ce qu'il est impossible de raconter, mais que l'on peut deviner : par exemple, un coup de revolver hors-champ suggère un meurtre qu'on ne voit pas.

Le spectateur des premiers temps ne comprenait pas bien l'ellipse, et notamment la collision entre des temporalités différentes, mais le procédé s'est rapidement banalisé. D'ailleurs, le choix de son inverse (le temps dit « réel ») n'est utilisé qu'avec précaution, car il peut créer une atmosphère de lenteur et d'ennui. Dans *Y aura-t-il de la neige à Noël ?*, il n'est utilisé que dans des scènes très courtes. Pour autant, le scénario n'instrumentalise pas l'ellipse. Simplement, un principe du film est qu'on ne montrera pas tout, qu'on n'expliquera pas tout, un choix qui a du sens dans ce monde paysan où l'on parle peu. À l'école, la mise hors-champ de la discussion entre l'institutrice et Blandine [séq. 9] permet d'éviter une scène embarrassante, où la fillette a sans doute du mal à s'exprimer (ou non) sur le climat de violence dans lequel elle vit chez elle. Seul le temps figuré par l'attente de Paul dans la cour, jouant avec les feuilles mortes, suggère ce fragment absent. Le temps est plastique, malléable, et ce n'est pas la moindre qualité du récit filmique dans *Y aura-t-il de la neige à Noël ?*.



du ressenti. Non seulement l'acte n'est pas montré, mais le récit de l'acte par la fille à sa mère est également éllipsé».

La critique traditionnelle a toujours manifesté une grande admiration pour l'éllipse et le hors-champ. Que pense aujourd'hui un jeune spectateur de la force de suggestion de l'éllipse, alors qu'elle creuse au cœur du film une absence si forte et qu'elle laisse des marges d'interprétation à chaque spectateur ? S'agit-il en l'occurrence de ne pas aller trop loin dans la dénonciation du père, auquel il faut garder une certaine ambiguïté ? Ou ce saut dans le vide s'explique-t-il d'une façon plus sinistre, liée au caractère autobiographique du récit ? C'est une hypothèse discrètement indiquée par la dédicace « À ma mère », mais que Veysset a toujours radicalement refusé d'évoquer. En tout cas, l'éllipse n'est pas ici un artifice narratif ou économique. Elle maintient en permanence une incertitude, un vacillement qui requiert un spectateur actif, en alerte.

Mais au cinéma, les éllipses ne cachent jamais longtemps leur contenu. La prise de conscience de la mère fait basculer le récit au point d'en changer complètement le ton et l'atmosphère.

### ● L'atmosphère intemporelle du conte

Le récit n'est pas situé dans le temps, et l'organisation des deux familles sur lesquelles règne en maître le père, comme un seigneur qui impose sa loi, a quelque chose de primitif, voire de féodal. Mais de nombreux détails suggèrent les années 1960 ou 1970 : les intérieurs, les tenues ou encore la voiture, une Citroën Ami 6 qui eut un grand succès populaire à l'époque. Dans une France agricole, de petites exploitations ont encore une chance de survivre face à la grande industrie. Ce qui domine, pourtant, c'est le caractère intemporel de cette histoire qui ne fait qu'indirectement allusion à l'époque où elle se déroule.

Un conte peut-il être à la fois moderne et hors du temps ? Bien qu'il évoque une vie rude de façon très réaliste, et compte tenu de la présence des enfants à l'écran, le film décrit un univers enfantin qui fait référence au conte. Non que le merveilleux y soit clairement évoqué, sauf à la fin, lorsque survient la magie de la neige [séc. 16]. Il intervient plutôt symboliquement, à travers des références plus ou moins claires : le motif d'une comptine dans le générique (« Promenons-nous dans les bois »), le chiffre sept rappelant les sept enfants du *Petit Poucet* ou les sept nains de *Blanche-Neige*, le rôle d'ogre joué par le père, lequel, de dévoreur de chair, est transformé en prédateur sexuel.

Le film peut-il s'adresser à un jeune public ? Quand on l'examine en détail, cette histoire est, à l'image des contes, d'une grande cruauté. La pauvreté du cadre et de la vie quotidienne, l'exploitation des enfants, la tyrannie du père composent un tableau de misère sociale qui est une condamnation. Certes, l'humeur des enfants est souvent joyeuse grâce à leurs jeux et à l'amour inconditionnel de leur mère, mais quelles chances ont-ils de s'en sortir ? Le désespoir sans horizon de la mère la pousse un moment au suicide plutôt qu'à la lutte. Il est vrai qu'elle n'y cède pas, et la fin semble restaurer l'espoir. On pourra cependant en discuter, car l'apparition quasi magique de la neige laisse planer le doute sur cette fin : s'agit-il d'un rêve ou de la réalité ? Entre ces deux interprétations possibles, la réalisatrice ne tranche pas tout à fait.



La Nuit du chasseur (1955) © DVD/Blu-ray Wild Side Vidéo

### ● Un écho à *La Nuit du chasseur* ?

La critique a souvent évoqué, à propos du film de Sandrine Veysset, *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton (1955), où l'on voit une veuve naïve et ses enfants tomber dans les griffes d'un escroc, un faux prédicateur à la douceur hypocrite (Robert Mitchum) qui n'en veut qu'à un trésor caché dans la maison. On devine la proximité des motifs, mais les différences sont grandes. La mère, interprétée par Shelley Winters, est une femme douce et passive, sans aucune lucidité. L'atmosphère fantastique du film est due à son style peu réaliste : surjeu des acteurs, effets esthétiques très appuyés (lumière expressionniste, plan aquatique sur la femme noyée). Le merveilleux s'accroît lorsque les enfants s'enfuient et trouvent refuge auprès d'une sorte de bonne fée interprétée par Lillian Gish, ancienne star du cinéma muet hollywoodien. Sandrine Veysset dit adorer ce film, mais, continue-t-elle, « je ne me suis jamais inspirée d'un film aussi précisément. Ce n'était jamais très conscient. Cela nourrit. J'aime le travail de l'inconscient, comment il mâche les choses. Ma cinéphilie est tellement incomplète, je ne me permettrais pas de citer ouvertement. Je ne suis pas dans ce rapport-là<sup>1</sup>. On pourra cependant montrer tout ou partie de *La Nuit du chasseur* aux élèves, afin justement d'attirer leur attention sur les différences stylistiques. Ils pourront également s'interroger sur les raisons pour lesquelles les deux films sont devenus des « classiques », notamment du fait de leur aspect de conte ou de fable.

1 Stéphane Beauchet, « Entretien avec Sandrine Veysset », [dvdclassik.com](http://dvdclassik.com), 9 décembre 2015.



# Personnages

## Des personnages peu identifiés



### ● Figures de passage

Les personnages ne sont pas conçus pour susciter une identification particulière, car leur psychologie et leur comportement sont peu développés. Ce sont des figures presque anonymes (« le père » et « la mère » n'ont pas de noms), incarnées par des acteurs et actrices auxquels on demande moins de jouer que de se fondre dans des gestes, des attitudes, des formes, comme des modèles devant un peintre. D'autre part, le scénario n'utilise pas les stratégies habituelles pour présenter les personnages au spectateur. Plutôt que des explications, la réalisation privilégie les images, l'apparition de corps encore inconnus et qui se construiront à mesure que le récit avance.

Le procédé est frappant pour les deux fils aînés du père, Yvon et Bernard, qui travaillent à la ferme avec lui et la mère. Depuis la première scène, lorsque Bernard dit aux enfants qu'ils « ont de la chance de travailler », jusqu'à leur départ avant le réveillon, il est difficile de les caractériser. La mère leur reproche souvent d'agir comme leur père, de ne penser qu'au travail et à l'argent, alors qu'ils donnent des signes de bonne volonté, voire de gentillesse. Mais ces signes n'aboutissent jamais, comme s'ils étaient retenus par leur loyauté envers leur père ou par un caractère timoré qui leur interdit de protester. D'autres personnages interviennent très peu, comme « les Marocains », ou les étudiantes, travailleuses saisonnières qui font l'objet d'une seule scène développée [séq. 3]. Lors des repas à Cavaillon apparaissent des membres de la seconde famille, non encore connus.



### ● Du groupe à l'individu

Les enfants forment d'abord un groupe indistinct et il semble impossible, au début du film, de parvenir à les singulariser. Puis ils se différencient peu à peu, inégalement. On leur donne souvent des noms vagues et collectifs (« les petits », « les enfants », « le petitou », « les gosses »), mais ils conquièrent un prénom, une individualité — certains plus que d'autres —, notamment par rapport à leur mère. Ce n'était pas une intention, dit Sandrine Veysset : ce qui compte, c'est la fratrie comme entité. Il n'empêche que certaines scènes, même courtes, révèlent des propriétés importantes. Jeanne, dès le début, est une seconde maman, pour le bébé comme pour les enfants. N'allant pas aux champs, elle s'occupe surtout de la maison (une « vraie petite femme d'intérieur », lui dit son père). Elle est une des seules, avec Bruno, le fils aîné, à se plaindre (brièvement) des conditions de vie de la famille. Bruno est également un substitut du père manquant, par la force physique (il coupe le bois, travaille dur aux champs), par la volonté de s'opposer au père et de relier la ferme au monde extérieur, par son rôle de conseiller aux plus petits (« Il ne faut pas en parler à maman, ça va lui faire de la peine »). De façon générale, les témoignages de solidarité dans la fratrie sont plus fréquents que les chamailleries : Blandine et Paul se réconfortent mutuellement à Cavaillon [séq. 5], Jeanne interrompt le jeu qui consiste à faire pleurer un plus petit [séq. 4].

Peut-on considérer que nous avons là un portrait de l'enfance ? Les enfants d'aujourd'hui, et les citadins en particulier, paraissent bien loin de ceux que l'on nous montre ici. Mais tous pourront se reconnaître dans certains traits universels et intemporels de l'enfance, que le film restitue avec délicatesse.

## Le père, un personnage ambigu



La psychologie du père est brossée de façon assez rudimentaire ; c'est par le corps, la voix, les actions que nous apprenons à le connaître. Nous ne saurons pas pourquoi il a fondé cette seconde famille. La mère explique dans l'une de ses histoires que le couple était très amoureux, et dans un sens il l'est encore. Mais le fait que le père maltraite ses enfants en ne leur donnant pas des conditions de vie décentes, ou qu'il les utilise comme des ouvriers agricoles non rémunérés, efface la valeur de l'explication sentimentale. Il est capable de moments de tendresse, mais c'est la colère qui domine dans ses rapports avec la mère, surtout quand sa jalousie explose.

La mise en scène aménage savamment sa présence. La règle est qu'il ne mange pas avec la famille — mais avec ses fils aînés dans une autre pièce —, comme pour s'en tenir à distance, excepté les «cafés» qui sont les seuls moments où il participe à la vie familiale. De ce fait, il garde une certaine légèreté qui le protège. «Avec toi rien n'est jamais grave», lui dit la mère à mi-voix.

### ● Pouvoir et menace

Une grande partie de son pouvoir vient de ce qu'il incarne la dimension économique de l'exploitation, dont la mère est exclue. On ne le voit quasiment pas travailler la terre. Il supervise les tâches, surveille en permanence ses «ouvriers» : où sont les petits ? qu'ont fait les Marocains ? Il reçoit les commandes, donne les ordres, détient l'argent, se soucie des «ratés» (comme les salades trop petites pour être vendues). Il accorde des faveurs mesurées (ne pas faire payer l'électricité mais en surveiller de près la consommation, glisser un petit billet à Jeanne). Dans la plupart de ses tâches, il charge ses aînés de le représenter, conscient sans doute de ce qu'ils ont en apparence un comportement plus acceptable que le sien.

Le père est très souvent au volant, ce qui symbolise sa liberté de circulation. Il est celui qui est en relation avec le monde extérieur et se définit par les trajets entre ses deux maisons ; par là, il impose son chemin et son rythme à l'histoire, la domine depuis la cabine élevée du camion. Ce n'est pas un « méchant » traditionnel : il fonctionne surtout par la menace et, exception faite de la scène où il ordonne à Bruno de rapporter le bois coupé qu'il réserve à Cavaillon, on le voit rarement agir de façon violente et injuste. Mais ses menaces verbales sont si excessives qu'elles en perdent tout impact : il ne peut pas « bousiller » toute sa famille, ni faire croire sérieusement aux enfants que leur mère va les abandonner. Il ne menace que pour créer un versant sombre, inverse de la présence lumineuse de la mère. Éternellement méfiant, il n'est parfois qu'un regard invisible à travers le pare-brise de son camion [séqu. 10]. Il apparaît souvent au fond du champ, comme venant de nulle part, exerçant une surveillance qui est la principale forme de son contrôle sur sa famille.

### ● Un prédateur sexuel

Une constante de sa personnalité est son appétit sexuel, qui le conduit à s'entourer d'une sorte de gynécée, à en exiger des services sexuels quand il le désire (voir la fausse douceur avec laquelle il demande à la mère de le rejoindre pour une sieste [séqu. 4]), voire à s'attaquer à toute femme de son entourage, ce qui n'exclut pas ses propres enfants. Il considère les autres à l'aune de ce qu'il est, ce qui explique sa jalousie incompréhensible vis-à-vis de sa femme. Pour lui, tout semblant de séduction aboutit forcément au sexe, et c'est visiblement au moment où il voit de loin Jeanne chahuter avec un garçon à l'arrêt de bus qu'il décide de lui « faire des avances » [séqu. 10]. Pour son esprit jaloux et obsédé par le sexe, il y a là une logique dont il ne paraît pas percevoir le caractère odieux ; il se laisse même emporter par ses obsessions au point d'imaginer que son fils abuse d'une des autres filles.

## La mère, centre de gravité du film

Plus qu'un simple personnage, la mère est la raison d'être du film et ce qui lui donne son équilibre. Elle est probablement inspirée d'Andrée Veysset, la mère de la cinéaste : le film lui est dédié, ce qui indique le caractère probablement autobiographique de l'histoire. Le producteur Humbert Balsan



rend hommage à Andrée Veysset lorsqu'à la cérémonie des César 1997, il reçoit, à la place de Sandrine Veysset qui est absente, le César du meilleur premier film.

La mère transforme le quotidien de ses enfants par son attention, son écoute, son empressement à consoler. Est-ce une image de l'amour maternel, voire du mythique « instinct maternel » ? Elle a pour chacun des petits noms d'amour et des moments d'échange privilégié, afin que les enfants se sentent plus que membres d'une fratrie. Elle sourit, parle tendrement, jusqu'au murmure, ce pour quoi la voix douce et feutrée de Dominique Reymond fait merveille.

### ● Faire du quotidien une fête

Elle est celle qui rend le quotidien joyeux : en organisant des séances de gymnastique où se renforce le groupe familial, en garnissant largement les pâtes de fromage râpé... Elle n'interdit jamais, ne gronde pas : lorsqu'on ne lui obéit pas, elle hausse à peine la voix et la situation s'arrange d'elle-même. La facilité apparente avec laquelle elle passe d'un rôle à un autre, organisant à la fois le travail et le jeu, la toilette et la rentrée, fait d'elle un substitut de la réalisatrice : elle anime le décor, le dynamise, dirige la petite troupe. Pour autant, elle reste viscéralement une mère, comme le rappelle le bébé qu'elle garde toujours près d'elle, même au milieu des champs. Moins libre que le père, elle peut tout de même s'échapper, se faire belle, aller au contact d'un monde très éloigné — le supermarché — où elle rencontre l'instituteur et noue des rapports sociaux [séqu. 12].

Une de ses fonctions consiste à raconter — ses rêves, ses souvenirs de jeune fille. Ce rôle de conteuse cimente la famille et aboutit presque naturellement à l'atmosphère de merveilleux qui règne à la fin du film. La mère est une fée qui a le pouvoir de vie et de mort sur ses enfants, mais aussi celui de faire tomber la neige pour clore l'aventure dans une atmosphère onirique.

Le personnage comporte enfin une part de mystère. La décision du suicide collectif, bien que n'aboutissant pas, porte la trace d'une faiblesse passagère : elle ne trouve pas d'autre issue à sa vie de misère. Mais le suicide n'est source d'aucune tristesse, au contraire, c'est le moment d'une ultime fête, une nuit où la famille est réunie dans une pièce unique, enfin chauffée, sorte de retour au monde prénatal. On ne sait pas ce qui, dans l'arrivée soudaine d'une neige sur laquelle on ne comptait pas, représente un espoir qui la fait changer d'avis. Une sorte de miracle de Noël, avec cette image presque religieuse de la femme qui tient son enfant contre elle ? Ou une sorte de *happy end*, qui laisse entrevoir un espoir pour l'avenir, au lieu de boucler tragiquement l'histoire ? Les fins « ouvertes » sont toujours un peu frustrantes pour le spectateur habitué par le récit classique à la clôture narrative. Mais la force du film, ici comme en d'autres endroits du récit, est de ne pas expliquer et de laisser le récit retentir dans l'imaginaire de chaque spectateur.



## Actrices et acteurs

### Une fusion recherchée entre rôles et personnages

#### ● Les acteurs-personnages

Quelle part tiennent les acteurs dans l'existence de ces personnages ? L'effet majeur du cinéma, par rapport au théâtre, consiste à confondre acteur et personnage dans une entité fusionnée. André Gardies, dans *Le Récit filmique* (Hachette, 1993), parle d'« acteurs-personnages ». La fusion est encore plus forte lorsque les actrices et les acteurs ne sont pas des stars, et ne sont donc pas chargés d'une *persona* forgée dans une multitude de grands rôles.

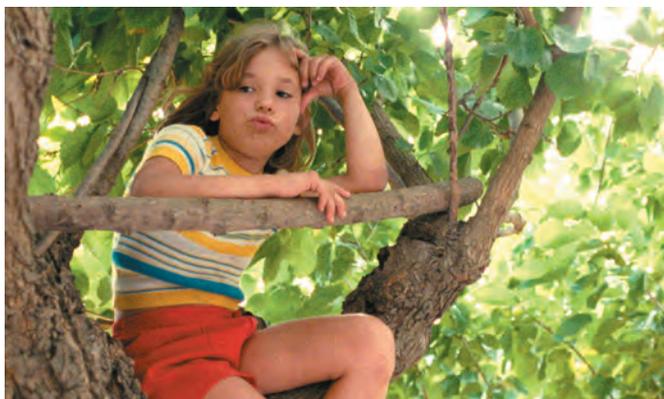
Dominique Reymond, fine actrice de théâtre, employée au cinéma jusqu'alors dans des seconds rôles de qualité, n'était pas l'actrice qu'on imaginait *a priori* pour le rôle. Son corps mince, ferme, musclé, ne correspond pas à l'idée qu'on se fait d'une femme qui a accouché sept fois et allaité sept enfants, mais il lui donne l'énergie dont elle a besoin à tout moment pour mener sa barque. Son visage d'une beauté discrète, sa voix grave et douce expliquent qu'il y ait encore de l'amour dans le couple. Ses compétences d'actrice de théâtre lui permettent le registre du quasi-monologue, rare au cinéma, lors de la soirée où elle raconte le rêve. Sandrine Veysset, qui n'arrivait pas à convaincre les actrices auxquelles elle avait pensé, s'en est amusée ensuite : « Moi qui imaginais une Anna Magnani pour ce rôle, j'ai choisi Dominique Reymond qui est une citadine et une comédienne de théâtre. Allez savoir pourquoi ? Elle a travaillé dur pour apprendre les gestes de la terre et pour créer les liens avec les enfants. C'est sa rigueur, son étrangeté, sa voix qui ont rempli le personnage. »

Daniel Duval, quant à lui, a convaincu par son seul physique ; le voyant sur photo, Sandrine Veysset a aimé son beau visage rugueux, son caractère méditerranéen qui contrastait avec celui de Dominique Reymond. Après une enfance modeste, Duval est devenu réalisateur puis acteur par un contact très concret avec le métier, et son film le plus connu, *La Dérobade* (1979), consacre le personnage de « dur » qu'il a mis au point dans plusieurs films policiers. Duval fait la synthèse de tous les aspects du père, sa brutalité, sa séduction, sa voix qui par moments se fait d'autant plus douce qu'elle cache une folle colère ; les gros plans sur son visage souvent ironique sont de véritables moments de jeu. Jouer, pour un acteur, ce n'est pas agir en permanence, mais parfois simplement s'offrir au regard de la caméra.

#### ● Jeunes et très jeunes acteurs

Comment dirige-t-on une troupe d'enfants, dont on sait qu'ils ont souvent du mal à ne pas réciter leurs répliques ? D'abord en leur donnant des dialogues très proches de leur manière de parler. L'improvisation n'a pas cours : contrairement





à ce qu'on pourrait croire, « tout était très écrit », précise Sandrine Veysset. « Une fille s'occupait d'eux et ils apprenaient le scénario en s'amusant. Ensuite on répétait, ils me disaient leur texte. Ils étaient assez naturels parce qu'ils se trouvaient tout le temps dans la ferme. Même quand on tournait autre chose, ils étaient sur place. Je crois que l'essentiel du travail s'est situé en amont, il fallait absolument qu'ils ne se prennent pas pour des petits acteurs. Le fait qu'ils soient nombreux les aidait aussi à oublier la caméra. » Pour autant, la réalisatrice ne prend rien à l'enfant ; elle crée les conditions du jeu, mais ne favorise jamais de situation où ils deviendraient contre leur gré de trop forts vecteurs d'émotion.

De ce fait, à aucun moment le spectateur n'a la tentation d'admirer un talent de comédien ; jamais les enfants ne simulent. Quand ils « jouent », comme par accident, c'est la caméra qui les guette, souvent en un plan rapproché qui capte une expression singulière : Blandine, filmée en contre-plongée, regardant sa mère partir pour le champ de persil ; Paul attendant sa sœur dans la cour de l'école, assis dans les feuilles mortes — sa posture et son expression suggérant un mélange d'inquiétude, d'ennui et d'impatience ; ou encore les enfants courant sous la bâche qui les protège de la pluie, avec des éclats de rire, pure expression du jeu et de la joie.

### ● Un bébé très sociable



Les choses sont différentes pour le bébé Rémi, souvent présent à l'image : on ne peut « diriger » un bébé qu'en puisant dans sa vérité, et le film est alors à son service. Certaines scènes, très modestes dans leur composition, lui doivent une partie de leur intensité. Emmittoufflé sur le canapé, il incarne le froid impitoyable qui règne dans la maison ; jouant dans sa corbeille dans les champs, il se confond presque avec la nature dont il est encore si proche. Constamment pris et câliné par sa mère, il nous permet de comprendre que l'origine de cette grande famille est notamment dans le bonheur d'accueillir un bébé, un être vierge, dont on ne peut rien exiger, si honnête et confiant qu'il attendrit

### ● L'acteur « non professionnel »

L'acteur « non professionnel » est le premier acteur du cinéma : les personnes filmées dans les vues Lumière, dès 1895, n'étaient pas des acteurs mais des membres de la famille, des passants, des inconnus. Cette tradition s'est poursuivie chaque fois que la fiction a voulu se faire le plus proche possible du réel.

Bien sûr, certaines configurations de tournage expliquent qu'on ait recours à des « acteurs » peu coûteux. Mais les intentions esthétiques sont souvent plus fortes. Dans le néoréalisme italien, le recours à des non-professionnels, même aux côtés de stars, a le plus souvent été destiné à obtenir des effets d'authenticité. Dans *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950), les habitants du village et les pêcheurs jouent leur propre rôle, c'est-à-dire qu'ils vivent leur vie sous le regard de la caméra.

Pour *Y aura-t-il de la neige à Noël ?* Sandrine Veysset aurait voulu, si cela avait été possible, qu'aucun acteur ne soit professionnel. Avec des acteurs peu connus, elle a choisi un moyen terme. Pour autant, certains personnages ne sont pas interprétés par des acteurs professionnels. La « femme légitime », par exemple, est la patronne du restaurant où l'équipe prenait ses repas ; les deux fils aînés font partie de l'équipe décoration ; l'une des saisonnières est jouée par l'accessoiriste ; l'instituteur est un parent d'élève de la région. Enfin, et surtout, c'est Andrée Veysset, la mère de la réalisatrice, qui joue la voisine dans les vignes de Cavailon.

Le petit budget du film explique sans doute certains de ces choix, mais moins que l'impression de proximité et d'intimité avec le tournage, qui sert le réalisme. Les non-acteurs ne surgissent pas de la fiction, ils semblent avoir toujours été là. À la façon dont Sandrine Veysset scrute les visages, capte les mouvements des corps, on sent qu'elle est à l'aise avec ces hommes et ces femmes qui n'ont pas d'histoire de cinéma, qui sont nés avec le film.

Les acteurs non professionnels peuvent-ils poursuivre une carrière ? Cela arrive. Ici, aucun des sept enfants n'a joué de nouveau à notre connaissance. Cela ne les inscrit que plus profondément dans la réalité dont le film témoigne. Plus que l'occasion de jouer un rôle, le tournage fut pour eux un moment de leur vie.

même son père. On peut s'étonner de ce qu'il se prête si bien à ce « jeu », acceptant de se blottir contre sa mère de cinéma. Dominique Reymond se serait-elle occupée de lui hors tournage, pour créer cette confiance ? Non, répond la réalisatrice : « C'était un bébé très sociable, très agréable. Sa maman n'était jamais loin ! »

# Mise en scène

## Du grand air à l'enfermement

Le film se déroule dans un nombre limité de lieux et décors, et l'espace se construit à partir de l'articulation entre ceux-ci. C'est un des enjeux de la mise en scène qui, de l'été à l'hiver, montre un mode de vie allant de la liberté à l'enfermement, du grand soleil de l'été avec ses larges espaces découverts et lumineux à la vignette de Noël, à peine éclairée au cœur de la nuit.



### ● La maison comme refuge

La maison est le lieu principal. Si le père y pénètre de temps en temps, c'est surtout le domaine de la mère et des enfants. Elle est sans confort, sans salle de bains, et l'électricité y est rationnée, notamment par le père qui éteint la lumière partout où il passe. Le fait qu'elle ne soit pas chauffée la rapproche de la nature : « Il fait aussi froid dedans que dehors », dit la mère. Avec tous ses défauts, cette pauvre maison apparaît pourtant comme un espace intime et protégé, un refuge qui maintient encore le couple (voir la sieste dans la chambre), bien plus chaleureux que la maison de Cavaillon. Elle unifie le groupe des enfants jusqu'à la fusion finale où tout le monde dort dans la même pièce, comme dans une grotte.

La maison est fondée sur un principe de proximité entre la vie et la nature : elle n'est pas équipée de toilettes, au grand dam de la mère, et les lieux où l'on fait ses besoins juste à l'extérieur sont près de ceux où l'on mange, mais aucun enfant ne semble s'en plaindre. C'est que la maison n'est pas qu'un bâtiment ; elle est une entité, un lieu abstrait,



plastique, qui devient ce que la famille en fait. Il suffit que le père s'en aille pour qu'elle devienne un espace enchanté, lors du repas de Noël éclairé à la bougie.

Le terrain autour de la maison en est comme une extension intermédiaire : c'est un lieu mixte, animé, où se mêlent les activités (le jeu, le travail), les véhicules et tous les travailleurs (les fils, les Marocains, les deux jeunes saisonnières). On peut y échapper brièvement au regard du père : quand celui-ci demande « Où sont les petits ? », ce sont ses aînés Yvon et Bernard qui le renseignent, mieux au fait que lui des habitudes des enfants. C'est enfin l'espace qui semble absorber l'atmosphère et les couleurs des saisons, lumineux ou désolé selon les moments.

Les champs se déploient selon une topographie qui reste vague : on n'en connaît pas l'étendue, ni la distribution en fonction des cultures. Par opposition à la maison, ce sont des surfaces hostiles, où l'on va « se crever », où l'on est exposé à la chaleur torride ou au froid glacial. Ces espaces inhumains, la mère les adoucit en y emmenant Rémi dans son panier. En vain, car dans tous les champs le père peut surgir à tout moment, venant de l'horizon, comme un contremaître au regard duquel rien n'échappe.

### ● Excursion dans le monde social

De l'école, on voit peu de chose : un bref repas à la cantine, la sortie chahuteuse des enfants, la porte à laquelle la mère va frapper pour demander le prêt d'un radiateur. Bien qu'intimidée, la mère perçoit l'école comme un lieu où elle peut chercher aide et protection. Elle a plaisir à y envoyer les enfants, mais en reste à distance, consciente de l'écart que crée sa condition vis-à-vis des autres parents.

Quant à la ville, elle est éloignée mais offre néanmoins le spectacle du feu d'artifice [séqu. 6], seul symbole de joie auquel les enfants accèdent. C'est la séquence du supermarché qui constitue la principale incursion de la mère dans le monde urbain [séqu. 12]. Elle est brève mais importante, car le magasin est l'inverse exact de la ferme : anonyme, géométrique, artificiel, éclairé entièrement par l'électricité qui manque à la ferme. Ses rayons pleins d'emballages suggèrent l'abondance pour la mère qui parcourt les allées rêveusement, comme fascinée. Ici, la nourriture est à portée de main, il ne faut pas l'arracher à la terre. La mère n'achète que des produits de la grande industrie alimentaire (pâtes, purée, couscous), emballés, qui sont la base de l'alimentation familiale. Elle fait ses achats seule, sans doute pour éviter aux enfants des tentations auxquelles elle ne pourrait pas céder. Les bruits qui dominent sont le craquement des sacs de cellophane et les roues du chariot.



Le jeu est un lieu d'invention, d'investissement de l'imaginaire. Les enfants ont peu de vrais jouets — hochet et lapin pour Rémi, une poupée, un nounours —, mais ils saisissent les nombreuses ressources offertes par la ferme et même par la maison : une cuiller suffit pour un jeu de palets sur la table, puis par terre [séc. 8]. Dans cette scène exceptionnelle, le jeu va même jusqu'à construire une fragile intimité familiale, en donnant un fond sonore à la discussion des parents.

Au début du film, on voit que les enfants ont une sorte de ferme miniature, avec des maisons en terre et des animaux en plastique, peut-être la ferme dont ils rêvent [séc. 1]. Il n'est pas insignifiant que cette construction soit piétinée plus tard, d'abord par les

aînés puis par la mère, qui préfère détruire elle-même ces signes de bonheur que de les voir détruits par d'autres.

La rencontre avec l'instituteur fait partie de cette excursion dans le monde social. La mère s'y dérobe le plus vite possible, et le court échange donne une impression de maladresse. Craint-elle que les services sociaux s'intéressent trop à sa famille ? On voit poindre le thème la veille de Noël, lorsque la mère serre ses enfants contre elle, comme si elle craignait qu'on les lui prenne. Le motif est à peine esquissé, selon la manière délicate de Sandrine Veysset, mais c'est l'une des peurs qui tourmentent la mère lorsqu'elle pense à tous les dangers qui guettent sa famille à la fois forte et vulnérable.

### ● L'aspect effrayant du jeu

Le propre du jeu enfantin, à la différence des adultes pour lesquels le loisir et le jeu sont contenus dans des moments dédiés, est que ses limites avec les autres activités sont plus floues. Il s'impose de lui-même et enchante les moments banals ou difficiles. Mais il n'est pas qu'heureux : un jeu cruel entre trois des enfants a pour but de faire pleurer l'une d'eux en l'accablant de méchancetés [séc. 4]. Il est significatif qu'ils y jouent en l'absence de la mère, perchés dans un arbre où on ne peut pas les voir. On pense encore ici à Winnicott : « Il faut admettre que le jeu est toujours à même de se muer en quelque chose d'effrayant. Et l'on peut tenir les jeux (*games*), avec ce qu'ils comportent d'organisé, comme une tentative de tenir à distance l'aspect effrayant du jeu (*playing*). »<sup>2</sup> Effrayant en effet, ce jeu qui en arrive à maltraiter le frère ou la sœur dans le cadre d'une fratrie qui est pourtant presque toujours protectrice (on ne voit jamais les enfants se disputer vraiment, seulement se bagarrer pour rire avant de s'endormir). Pour Blandine, d'ailleurs, dont les lèvres finissent par trembler, il n'est pas sûr qu'on soit en train de jouer. La partie de cache-cache [séc. 6], plus ritualisée, et qui utilise la connaissance que les enfants ont de leur territoire, est plus sereine, et peut faire place au spectacle du feu d'artifice.

## Le jeu comme triomphe de la vie

### ● Une mise en scène dans la mise en scène

Le film commence et finit par les jeux des enfants : la poursuite dans les bottes de paille, le jeu avec la ferme miniature, et pour finir les jeux dans la neige. Il est ainsi enserré/encadré dans cet univers joyeux, dont la valeur est essentielle. Une valeur psychologique bien sûr, puisque le jeu est ce qui permet aux enfants de supporter la dureté de leur vie, mais, plus que cela : le jeu est ce que Winnicott appelle une « expérience vitale »<sup>1</sup>. Il a aussi la fonction de structurer l'espace (il y a « l'endroit où les petits jouent ») et le temps (il y a le temps du jeu et celui du travail) ; il est un facteur de mise en scène à l'intérieur de la mise en scène. Les enfants construisent leur domaine dans la ferme, essaient de préserver son autonomie. À cet égard, la poursuite dans la remise de paille [séc. 1] est révélatrice : les enfants se livrent à cette course dans un endroit où aucun adulte ne peut se faufiler ; ils mettent à profit leurs corps minces et agiles. Le jeu est un facteur de mobilité physique, avec une accélération de l'image qui se réfère à la fois au film de poursuite, au burlesque muet, voire au cinéma d'animation.

### ● Invention et imagination

Le jeu est toujours à proximité, miroir du quotidien, facteur de composition et de rythme. Il transforme les lieux, les activités, et leur donne un sens. Tailler en bateaux les grosses courgettes, c'est prendre une petite revanche sur un système qui exige que tous les légumes aient la même taille, mais c'est aussi faire des rigoles un lieu de voyage pour des vaisseaux inattendus. Aller à l'école sous la pluie en se protégeant d'une longue bâche ou, pour les garçons, se soulager en cercle autour de l'arbre, cela solidarise une partie de la fratrie.

### ● Jeux de Noël

Le soir de Noël, le repas de fête [séc. 15] ressemble à celui des adultes, et ce qui y contribue au jeu — l'ivresse, les histoires drôles — est plus convenu. Ce qui compte dans cette séquence, c'est la réunion autour de la table, la lumière des bougies (dont la flamme fournit l'occasion d'un jeu éphémère), le caractère exceptionnel de la soirée et ses promesses. À la fin, c'est la mère qui offre aux enfants deux moments de jeu exceptionnel, en transportant tous les couchages dans la chambre, et surtout, ayant renoncé à son projet de suicide, en réveillant ses enfants en pleine nuit pour qu'ils s'ébattent dans la neige, instaurant le jeu comme le triomphe de la vie.

1 D.W. Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Gallimard, 1975.

2 *Ibid.*



## Lumière et sensations

### ● Un travail harmonieux avec la cheffe opératrice

Si le film n'a rien perdu de son pouvoir 25 ans après sa sortie, c'est sans doute du fait de son style sobre, sans pathos, sans dialogues inutiles. Visuellement, c'est aussi parce que son esthétique est fondée sur une lumière et des décors le plus souvent naturels. Sandrine Veysset a souvent parlé de la directrice de la photographie, Hélène Louvart, avec laquelle elle a travaillé en harmonie, notamment parce qu'elle-même était peu expérimentée sur le plan technique. Les images qu'elle a filmées sont celles de son enfance, qui hantaient sa mémoire, mais c'est avec Hélène Louvart qu'elle les a conçues. « Elle avait la technique [...]. J'essayais de lui expliquer ma vision avec mes mots, qu'elle traduisait ensuite avec son savoir-faire. »<sup>3</sup>

### ● À chaque lieu sa lumière

La lumière, ce sont d'abord les saisons qui se succèdent et qui baignent les différents lieux d'une atmosphère singulière : la pénombre un peu grise de la maison, les couleurs criardes du supermarché, les grands aplats de soleil dans les champs. L'été, la cour devant la ferme est d'une lumière blanche, éclatante, où tous les éléments du décor sont hypervisibles ; l'hiver, l'espace apparaît comme désert, abandonné dans une lumière grise ou bleuâtre. Ces images arrivent presque naturellement et les plans qui fixent ces instants, souvent longs de plusieurs secondes, instaurent un régime proche de la peinture et de la contemplation. Ils rappellent notamment la série des « Cathédrales de Rouen », où Monet a peint la

cathédrale depuis plusieurs points de vue et sous des lumières différentes selon le moment du jour.

Les effets plastiques sont nombreux, mais ne paraissent jamais recherchés. Parfois, le dessin de la lumière sur un fond sombre (le rai de lumière entre les volets, la forme en ogive à Cavillon) donne un caractère très graphique à l'image et l'éloigne de son registre habituellement réaliste. La seule recherche notable, sur le plan de la lumière, est l'éclairage à la bougie pendant la soirée de Noël. On pense bien sûr aux audaces souvent citées de Stanley Kubrick pour *Barry Lyndon* (1975), où les scènes d'intérieur étaient éclairées uniquement à la lueur des bougies, mais l'effet recherché est ici beaucoup plus simple. Le père n'est pas là, avec lui a disparu l'électricité qu'il fournit avec mesquinerie, et la famille est vraiment réunie. Les flammes qui tremblent dans la pièce sombre en font une caverne où le bonheur renaît pour toute la famille.

### ● Un cinéma des sensations

Dans les années 1990, la critique universitaire a identifié un nouveau mouvement dans le cinéma français, désigné par l'expression « cinéma des sensations » parce qu'il place le corps et ses sensations au cœur de son propos et de son esthétique : « Cette nouvelle tendance cinématographique regroupe, entre autres, les films de Claire Denis, Bruno Dumont, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux, Gaspar Noé, Bertrand Bonello, etc. » La catégorie a fait débat car les critiques de l'époque pensaient alors surtout à « un large éventail d'expériences tactiles, des plus sensuelles aux plus aliénantes »<sup>4</sup>. Cette théorie se fonde sur le fait, peu contestable, que nous voyons un film pas seulement grâce à la vue, à l'ouïe et à nos facultés cognitives, mais avec tout notre corps, tous nos sens. Ce qui explique bien sûr que des films puissent nous faire rire, nous faire frissonner, nous horripiler.

Si *Y aura-t-il de la neige à Noël ?* n'entre pas dans la catégorie de ce que le critique américain James Quandt a baptisé « *New French Extremity* »<sup>5</sup> (en faisant référence à des films volontairement transgressifs, surtout dans la représentation de la sexualité), il est certain que notre film relève lui aussi, à sa manière, d'un registre « haptique » qui contribue à sa force. La course dans

3 Stéphane Beauchet, art. cité.



4 Voir dans la bibliographie l'article de Sophie Walon, « Le toucher dans le cinéma français des sensations », où la chercheuse indique les travaux fondateurs, surtout nord-américains, dans ce domaine. Voir aussi Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*, Endinburgh University Press, 2007.

5 James Quandt, « Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema », *Artforum*, février 2004.

le foin, le soleil accablant, la peau sale des enfants qui se sont roulés dans la terre, les baisers que la mère prodigue à ses enfants, tout cela s'adresse à notre corps et à nos sens. C'est une des raisons pour lesquelles — même si ce n'est jamais formulé comme tel par une critique française plus intellectuelle que sensible — le film n'a pas besoin d'être plus raconté, plus explicite. Cette histoire nous *touche* au sens propre, parce que ses images nous donnent à sentir l'atmosphère de la ferme, l'amour de la mère pour sa famille, la proximité des enfants avec la nature, la fatigue du travail aux champs, l'odeur des peaux d'orange qui brûlent. L'essentiel du film n'est pas éllipsé : il parle directement à notre corps, en toute simplicité.

## Les travaux et les jours

Traditionnellement, c'est au genre documentaire que revient le plus souvent la représentation du travail. Celle-ci est moins fréquente dans le cinéma de fiction, car le travail quotidien est répétitif, peu propice (sauf exception) à la dramatisation. Le cinéma s'intéresse donc surtout aux univers professionnels les plus spectaculaires (le monde du crime, le monde du spectacle, le monde médical). Le travail ordinaire permet souvent de planter un décor, un contexte, qui se dissipe ensuite pour permettre au contenu dramatique ou romanesque de se déployer.

### ● Un travail interminable

En l'occurrence, montrer la rudesse du travail agricole qui est imposé à la famille, pour un salaire et une vie de pauvreté, était l'un des enjeux de la mise en scène. Mais comment en donner une idée sans y consacrer de trop longues scènes ? Sandrine Veysset avait un choix à faire, et en retient donc les aspects les plus éloquentes.

C'est d'abord un travail saisonnier, qui ne s'arrête pratiquement jamais. Cet aspect passe par les changements de lumière, de couleur ; les formes des légumes récoltés, qui marquent les saisons : tomates en été, potirons en automne, choux, navets et poireaux en hiver. Le travail serait plus rigoureux encore s'il s'agissait d'une ferme d'élevage (car il n'y a pas de pause possible avec les animaux) ou si les cultures étaient particulièrement délicates (les fleurs, par exemple). Mais, à l'image de la famille modeste qui s'en occupe, il n'y a pas ici de produits « nobles », simplement des légumes propres à la consommation courante.

### ● Présence du circuit économique

Le travail que nous voyons à l'écran n'est qu'une petite fraction du système très organisé qui le contrôle, et dont on pourrait considérer qu'il est symbolisé par le père. Il n'est pas dit explicitement que cette ferme supporte mal la concurrence avec des entreprises plus importantes, ce qui est depuis longtemps à l'origine de nombreuses crises agricoles. Mais le circuit économique est présent à travers des incidents et des détails minimes : les clients n'achèteront pas des salades trop petites, les oignons doivent être triés en fonction de leur taille, les courgettes trop grosses n'intéressent pas la grande distribution, d'où la liberté qui est laissée aux enfants d'en faire des jouets. Le travail est donc fait sous la double contrainte du père et du système économique.

Pour autant, il y a ici une liberté, celle qui est laissée au patron d'une petite exploitation familiale d'organiser le travail à sa guise, en faisant en sorte que chacun participe à son niveau. Les compétences exigées ne sont pas forcément liées à un savoir professionnel. Le père prétexte « l'habitude » de la mère pour l'envoyer couper le persil et le mettre en bottes, mais tout le monde peut cueillir les tomates, laver les radis, tailler les poireaux, surveiller l'arrosage, etc. C'est pourquoi on peut recruter des étudiantes sans expérience comme ouvrières saisonnières.

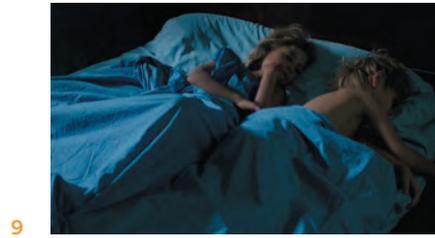


DF. Jean-François Millet, *Des glaneuses* (1857)

### ● Des gestes et des cadrages proches de la peinture

La mise en scène porte à vrai dire moins sur la technicité des gestes que sur la composition des tableaux auxquels donnent lieu les travaux agricoles : des plans larges cadrent la mère seule dans les champs, révélant l'isolement en même temps que l'effort, ainsi que le caractère démesuré de la tâche. On retrouve ici des cadrages qui rappellent les grands peintres de la ruralité. Il suffit de penser aux peintres ruraux du XIX<sup>e</sup> siècle (Jean-François Millet, Rosa Bonheur, Jules Breton) pour voir combien est étendu le répertoire de gestes, de postures, liés à la campagne et aux champs — semer, cueillir, labourer, ratisser, récolter... L'une des toiles les plus célèbres, *Des glaneuses* (Jean-François Millet, 1857), suffit à résumer des aspects de ce genre pictural. Le glanage autorise les plus pauvres à ramasser ce qui reste dans les champs après les récoltes. Deux femmes courbées vers le sol dont on ne voit pas le visage, une troisième plus droite qu'on aperçoit à peine, leurs tenues, le champ derrière elles, vide comme un désert : tout traduit la pauvreté voire la misère de ces femmes qui vivent des rebuts de l'agriculture.

Que ces gestes inspirent le cinéma n'est pas rare, souvent dans des films qui se veulent en prise avec le réel : Agnès Varda, par exemple, a montré dans un de ses documentaires les glaneurs modernes, ceux qui ramassent les restes de nos sociétés riches (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000). Il y a bien d'autres points communs entre Veysset et Varda : pas de citations littérales, mais une picturalité, mise au service notamment des personnages féminins et de leur cadre, qui permet d'y percevoir une représentation engagée de la condition féminine, non dénuée de poésie.



# Séquence

## Un autre monde : le voyage à Cavaillon

[00:29:21 – 00:36:12]

### ● Un étrange voyage

Blandine et Paul ont l'habitude d'accompagner leur père à Cavaillon et n'y prennent aucun plaisir. Quand le père annonce la nouvelle alors qu'ils jouent au ras du sol avec leurs petites maisons, il les domine de sa haute taille et sa voix douce n'admet pas de réplique [1]. Le voyage prend d'emblée pour eux un caractère punitif.

Au moment du départ, les enfants grimpent à l'arrière, la mère et Pierrot verrouillent le camion [2]. Ils auraient pu monter dans la cabine, mais rester à l'arrière semble pour eux un jeu autant qu'une forme de rébellion. Le père est au volant, son visage reflété par le rétroviseur, en pleine maîtrise de la situation [3]. Les rais de lumière traversant l'obscurité [4], le visage de Paul au bord des pleurs [5] évoquent un transport de prisonniers. La durée du trajet est subjective : une soixantaine de kilomètres, soit un long voyage pour des enfants qui ne se déplacent jamais, et s'étonnent pourtant d'arriver si vite.

Le père donne ses ordres pour vider le camion, comme à la ferme, mais tout le reste est différent. Ici les cagettes sont bien rangées à l'intérieur d'une vaste grange. Un des battants de la porte, rabattu, forme une ouverture en ogive qui suggère un édifice imposant, quasi religieux. Les enfants, y pénétrant de dos, paraissent miniaturisés [6].

### ● Un repas ordonné

Dans la salle à manger, le décor est terne mais cossu. On sent que cette table, contrairement à celle de la ferme, ne sert qu'aux repas [7]. La famille a attendu le père pour commencer, marque du respect qui lui est dû. Le dîner se déroule selon un certain rituel, à l'inverse du désordre chaleureux de la ferme. Ici encore, la petite taille des enfants est soulignée par les adultes qui les entourent. À l'inverse de Paul qui apprécie ce qu'on lui sert, Blandine mange peu. À la ferme, ils chahutaient pourtant la nourriture réservée à l'autre famille, mais elle y était plus attrayante que leur pauvre plat de pâtes ; ici, Blandine peut ainsi afficher sa mauvaise humeur. Le père, filmé de face, en tête de table, tient sa place de chef de famille. Son expression est calme, satisfaite, presque souriante [8].

Au moment du coucher des enfants, un rapide marivaudage entre le père et la jeune femme bien en chair (Ida) indique qu'elle a ses faveurs sexuelles. Le lit de bois où sont couchés les enfants, avec ses draps d'un bleu profond, sculpté par la pénombre, semble plus confortable que le couchage de la ferme [9], mais les enfants n'y sont pas sensibles : leur mère leur manque, surtout le deuxième « bonne nuit » rituel que Blandine demande à Paul pour pouvoir s'endormir. C'est ici qu'ils font l'expérience de la solitude.

### ● Autorité et liberté

Le matin suivant, dans la cuisine, la femme légitime rappelle que le père a oublié deux jours de suite le sac de courses destiné à Bernard et Yvon [10]. C'est à peine un reproche, et aucun conflit ne naît de sa remarque : le père ne menace pas car personne ne remet en cause son autorité. Cette courte scène montre que l'épouse, qui est sur tous les plans l'opposé de la mère, n'a pas d'autre rôle que domestique, et qu'il n'y a plus d'intimité entre les époux.

Le lendemain, le travail aux champs se fait dans l'ordre et la méthode. Le cadre est structuré par les sillons rectilignes que le tracteur conduit par Blandine (une faveur sans doute) parcourt à un rythme lent [11]. Les saisonnières sont là. Comme à son habitude, le père semble surgir de nulle part dans le champ, personne n'échappant à sa surveillance [12]. Pourquoi a-t-il fait venir ses enfants ? Leur aide ne semble pas justifier le déplacement. Il pose la main sur l'épaule d'une des jeunes filles, qu'on verra ensuite en gros plan, la mine triste. En demandant aux enfants s'ils ont un message pour leur mère, il met en valeur sa liberté de circulation et sa capacité à faire le lien entre les deux maisons. Ainsi reconnu, il peut se permettre d'être généreux en autorisant les enfants à manger du raisin dans la vigne.

### ● Dysfonctionnements

C'est pour les enfants le seul moment qui leur rappelle leurs jeux habituels. Comme à la ferme, ils sont accroupis, très sales, au contact direct de la terre, entre les pieds de vigne filmés en gros plan [13]. Manger le raisin vert est un luxe auquel ils n'ont pas droit chez eux. L'arrivée de la voisine, présentée progressivement (le pied, puis la voix, puis le haut du corps) paraît menaçante [14]. Sans le vouloir, elle révèle qu'elle ne sait rien du secret de famille : « Je les connais les voisins, ils n'ont pas d'enfants de votre âge ! » C'est le seul moment du film où un personnage extérieur constate l'étrangeté de la situation familiale.

Au cours du repas qui suit [15], les enfants apprennent qu'ils auraient dû mentir sur leur lien familial, comme on le leur a déjà recommandé. La jeune femme qui leur fait la leçon, une des filles légitimes, est la seule qui proteste (« Quand on fait des bâtards, on les cache »). Elle quitte la table en colère, mais le père s'en moque et use du faible argument qu'il utilise avec la mère : « Elle est folle cette fille. »

### ● Retour au bercail

Le voyage de retour fait l'objet d'une ellipse [Récit] : il a moins d'intérêt que l'aller, les enfants étant soulagés à l'idée de rentrer. À l'arrivée, un plan large en plongée rassemble dans une même image le camion, le tapis mécanique sur lequel roulent les cagettes et les travailleurs (Yvon et Bernard, un ouvrier, la mère), le tout sous une lumière éblouissante [16]. Blandine, puis Paul, se précipitent dans les bras de leur mère : ces retrouvailles montrent combien la séparation leur a semblé longue. Malgré la proximité, les enfants étaient pour ainsi dire dans un autre monde.

Il s'agit d'une séquence centrale dans l'économie du film, car c'est la seule d'où la mère est absente, tandis que l'autre univers du père se révèle, donnant de lui une image un peu différente. Pas de métamorphose spectaculaire, mais un aperçu sur un aspect plus calme et moins cruel, parce que sa domination s'affirme dans un milieu où il est le seul maître. Sur le plan du langage, ses mots sont insignifiants (« on va manger », « il faut dormir », « finissez de manger »), mais dans l'image, c'est sa puissance qui s'exprime. Pendant le second repas, cadré de dos, il occupe d'une façon symbolique la plus grande partie du champ de l'image [15]. Ce voyage ne semble avoir d'autre but que d'exposer cette puissance aux deux enfants, qu'il veut impressionner en étalant son pouvoir, ses biens, ses privilèges.

# Style

## Entre documentaire et fiction

### ● Une esthétique documentaire

Il est toujours délicat d'identifier un style d'écriture cinématographique pour un premier film, car le style est en partie conditionné par le contexte de production et de tournage. Ce qui nous permet de le faire ici, c'est la force de la vision de Sandrine Veysset : ces images apparaissent souvent comme des tableaux issus de sa mémoire, avec tout ce que cela peut avoir à la fois d'obsédant, de fugitif, d'impressionniste.

De fait, la critique a beaucoup loué le caractère quasi « documentaire » du film. Il y a pourtant un scénario écrit, des lieux choisis pour être le cadre de l'histoire, des acteurs. Pourquoi alors parler de documentaire ? En tout premier lieu, à cause d'un réalisme qui se veut strict et contrôlé. La cinéaste se conforme au rythme des saisons malgré les difficultés que cela crée dans le tournage ; elle filme ses personnages accomplissant les actions liées au quotidien, respectées dans leur rythme. Les acteurs ont appris un certain nombre de gestes et les ont si bien intégrés qu'ils paraissent naturels.

La bande-son contribue également au réalisme. Pas de musique de fosse, à part l'air de piano aux tonalités enfantines du générique et la chanson de la fin. Sandrine Veysset ne voulait pas que la musique vienne *lisser* le récit. En revanche, la partition de bruits est riche, et la cinéaste les laisse advenir, plus ou moins perceptibles et éloquents : ceux du travail, le ronflement du moteur du père associé à sa présence sévère, les cris du bébé réveillé, les outils qui sarclent, coupent et découpent... Les voix dans cet ensemble n'ont pas de statut particulier, et surtout pas celle du père qui parle peu, n'utilisant les mots que dans leur intérêt pratique et immédiat. Seule compte vraiment la voix conteuse de la mère, qui construit l'unité de la famille rassemblée.

Mais l'esthétique documentaire n'est qu'une partie des choix du film, dont la mise en scène est composée avec un regard d'artiste. Ce qui frappe d'abord dans ce style, c'est l'observation des lieux, des visages, souvent capturés en gros plan, qui sans expressivité excessive nous disent l'admiration de la cinéaste pour leur rayonnement. Les atmosphères semblent surgir de l'image, liées à des détails minutieux, des choix que l'on remarque à peine — les vêtements superposés, les couvertures dépareillées, la grisaille de la nature à l'automne.

### ● Réserve et pudeur de la mise en scène

Certaines scènes et séquences sont longues, d'autres très courtes, voire esquissées ; il n'y a pas de volonté de réguler ou rentabiliser le temps filmé, comme c'est souvent le cas dans une fiction plus normée. Le récit ne cherche pas de liant, de transitions : hormis quelques longs fondus au noir, les séquences se côtoient de façon abrupte, ne révélant même pas les ellipses qu'elles cachent. Une seule fin de séquence est très longue : la fermeture à l'iris sur la mère seule au milieu du champ, serrant son enfant dans ses bras [séqu. 11]. L'ancien procédé de l'iris est souvent référentiel et nostalgique, et Sandrine Veysset aime le cinéma muet auquel cette technique est rattachée. Ici, loin de toute pose, l'iris souligne surtout la solitude et l'angoisse.



Ce qui marque le style de Sandrine Veysset est sa pudeur, sa réserve : elle dit beaucoup en peu de mots, en peu de plans, et en revenant volontiers sur ce que seule l'image peut révéler — par exemple l'amour toujours vivace entre le père et la mère, qui passe par de fugitifs moments de tendresse. En revanche, elle ménage le temps nécessaire pour regarder le décor, dans des plans qui développent la force d'un instant, la beauté d'une image ou d'un arrangement de couleurs et de formes. Elle ne perd pas pour autant de vue la vision d'ensemble de son film, et notamment de sa structure allant de l'ouverture au resserrement : « L'idée était qu'en été il y ait beaucoup de monde, qu'on rentre, qu'on sorte, que tout soit ouvert. Ensuite, petit à petit, le film se resserre dans l'espace et la brutalité du mouvement, qui devient non-mouvement. C'est un huis clos, mais qui au départ est très ouvert. »<sup>1</sup>

Comment qualifier ce style qui assume à la fois son esthétique fictionnelle et son inspiration documentaire ? Il est certain en tout cas que Sandrine Veysset ne va jamais vers l'excès, ni dans le naturalisme ou le misérabilisme, comme le note Françoise Audé dans sa critique (*Positif* n° 431, janvier 1997), ni dans la recherche d'effets esthétisants. Le dernier plan en lent travellling avant, long de près d'une minute, comme un médaillon de l'amour maternel, est la seule image consciemment orfévrée par le film, tempérée par sa lumière basse et le flou des flocons qui brouillent les deux visages.

1 Claire Vassé, art. cité.

# Genre

## Film de genre ou film d'auteur ?

Le film rural est-il un genre ? Il ne l'est pas dans le sens où l'on parle de genre pour le film policier, la science-fiction ou le western, car le genre au cinéma ne se définit pas seulement par ses thèmes et sujets, mais aussi par d'autres critères : les conditions de production (production en série, reconnaissable à ses décors, ses schémas narratifs), la quantité de films produits, la perception du public<sup>1</sup>.

Sur le plan quantitatif, le nombre de films de fiction sur le monde rural reste peu élevé au regard du nombre de films urbains, supérieur depuis les débuts du cinéma. Ce qui existe bel et bien, en revanche, c'est, d'une part, une veine documentaire très riche, d'autre part une utilisation de la ruralité comme toile de fond et décor, car elle est porteuse de possibilités plastiques, de personnages pittoresques, de situations dramatiques. L'agriculture peut ainsi être un contexte riche et réaliste pour des histoires dont l'intérêt est surtout romanesque (*Riz amer*, Giuseppe De Santis, 1949).



Le public et la critique ont surtout perçu *Y aura-t-il de la neige à Noël ?* comme un film d'auteur : un premier film au sujet courageux qui ne cherche pas à attirer le public, un budget limité à l'avance sur recettes, reconnu et récompensé par des prix, enfin une sorte de fusion volontaire entre le réalisme et la magie du conte.



Riz amer (1949) © DVD Studiocanal

Dans l'ensemble, les films de fiction gardent un intérêt marqué pour les difficultés des agriculteurs. Ils montrent par exemple que le suicide s'est répandu dans la profession, ce qu'Édouard Bergeon a mis en lumière dans un documentaire (*Les Fils de la terre*, 2012) puis dans son premier long métrage de fiction, *Au nom de la terre* (2019). Dans *Petit Paysan* (2017), Hubert Charuel évoque la maladie de la « vache folle » et la panique de certains éleveurs. Plus récemment, *La Terre des hommes* (Naël Marandin, 2019) évoque le harcèlement sexuel dans le milieu agricole. De nouvelles pratiques agricoles impliquent de nouvelles tonalités : *La Nuée* (Just Philippot, 2020) met en scène une éleveuse de sauterelles sur un ton qui devient fantastique, mais l'argument narratif porte aussi sur les difficultés sociales et familiales de l'exploitation. *Normandie nue* de Philippe Le Guay, en 2018, usait du même constat économique pour un film qui se présente clairement comme une fable comique. Franche comédie aussi, *Je vous trouve très beau* d'Isabelle Mergault (2005) traite de la même difficulté que l'émission de télé-réalité qui commence la même année, *L'amour est dans le pré*, fondée sur les difficultés des agriculteurs à trouver des partenaires de vie.

Entre drame et comédie, souvent teinté d'une nuance documentaire, le film rural ne constitue donc pas vraiment un genre, mais un type de scénario qui revient régulièrement sur les écrans car il répond à la tendance volontiers sociologique du cinéma français.

### ● Les femmes dans le monde agricole

*Y aura-t-il de la neige à Noël ?* ne se présente pas comme une réflexion sur la place des femmes dans le monde agricole, le récit étant fondé avant tout sur des individus, leurs sentiments, leur quotidien. Pourtant, par petites touches et sans lourdeur sociologique, le film aborde les principaux problèmes qui existaient encore à la fin des années 1990 et dont certains ne sont pas réglés aujourd'hui.

En un mot, la vie paysanne est dure, mais elle l'est encore plus pour les femmes. Il s'agit d'un milieu majoritairement masculin, où le « machisme » a la peau dure. C'est encore plus vrai à partir des années 1950, avec la mécanisation du travail agricole : les machines seraient l'affaire des hommes ! Les femmes, indispensables au fonctionnement d'une exploitation agricole, ont très longtemps souffert de leur invisibilité dans la profession, travaillant en tant qu'épouses, sans statut, sans salaire, sans reconnaissance. Le système favorise d'ailleurs la confusion du milieu professionnel et familial, ce qui explique en partie le travail des enfants. Difficile de savoir si la situation évoquée dans le film était fréquente, mais elle est sans doute vraisemblable.

Il est connu que la détresse des petits agriculteurs face aux diverses crises entraîne un nombre de suicides supérieur à celui du reste de la population. Sans doute beaucoup de femmes ont-elles dû chercher, comme la mère, une issue à une situation inextricable, qui semble ne pouvoir se résoudre que par la mort. De nos jours « les agricultrices bénéficient de trois statuts possibles : salariée agricole, collaboratrice d'exploitation, cheffe d'exploitation ou d'entreprise agricole »<sup>1</sup>. Les femmes se forment, ont des ambitions pour leurs exploitations, mais elles attendent encore longtemps leur pleine reconnaissance, et au moment de la retraite, leur pension reste inférieure à celle des hommes. Beaucoup de progrès sont donc encore à faire dans le sens de l'égalité.

1 Valérie Xandry, « Les femmes, incontournables dans le monde agricole mais encore en manque de reconnaissance », *Challenges*, 8 mars 2021.

1 Voir Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma* [2002], Armand Colin, 2015.



## Document

### Une fin en forme de chanson

« Tombe la neige  
Tu ne viendras pas ce soir  
Tombe la neige  
Et mon cœur s'habille de noir  
Ce soyeux cortège  
Tout en larmes blanches  
L'oiseau sur la branche  
Pleure le sortilège  
Tu ne viendras pas ce soir  
Me crie mon désespoir  
Mais tombe la neige  
Impassible manège  
Tombe la neige  
Tu ne viendras pas ce soir  
Tombe la neige  
Tout est blanc de désespoir  
Triste certitude  
Le froid et l'absence  
Cet odieux silence  
Blanche solitude  
Tu ne viendras pas ce soir  
Me crie mon désespoir  
Mais tombe la neige  
Impassible manège  
Mais tombe la neige  
Impassible manège »

Paroliers : Salvatore Adamo, Oscar Saintal et Jeff de Boeck

Ce n'est pas la moindre surprise ménagée par le film que de nous donner à entendre, à la toute fin et pendant le générique, la chanson de Salvatore Adamo « Tombe la neige » (1963). Celle-ci n'a pas de lien clair avec l'époque du film ; elle redouble l'image et la décrit, ce qui n'a jamais été fait dans le film auparavant, plutôt fondé sur l'ellipse et les silences. Quant à sa mélodie et ses paroles évoquant un chagrin d'amour, elles n'ont pas de rapport avec le monde rude et la violence du récit.

Interrogée sur ce choix, Sandrine Veysset ne le commente guère : « Je ne voulais pas de musique dans le film, excepté à la fin. Cette chanson colle aux sentiments de la mère, magnifique à la fois son désespoir et son espoir. Je l'aime beaucoup. » Pour un public plus âgé, qui a connu la chanson dans son contexte, la réaction peut être différente. On peut se rappeler que ce fut un grand succès des années 1960 pour un jeune chanteur belge de 20 ans à la voix rauque, qui se présentait comme un garçon sage et romantique, à contrecourant de la génération « yéyé » de l'époque.

Quelles que soient les raisons qui ont déterminé ce choix, on ne peut en tout cas nier son effet, et le fait que la chanson oriente cette fin (peut-être rêvée) vers un monde plus simple, plus séduisant, plus romanesque.

## FILMOGRAPHIE

### Édition du film

*Y aura-t-il de la neige à Noël?*  
DVD, Carlotta Films.

### Films à voir

*Symphonie paysanne*  
(1942-1944) d'Henri Storck,  
DVD, Fonds Henri Storck et  
CINEMATEK.

*Farrebique* (1946)  
de Georges Rouquier,  
DVD, Les Docs.

*La Nuit du chasseur* (1955)  
de Charles Laughton,  
DVD et Blu-ray,  
Wild Side Vidéo.

*Notre pain quotidien* (2007)  
de Nikolaus Geyrhalter,  
DVD, KMBO.

*Petit Paysan* (2017)  
d'Hubert Charuel,  
DVD, Pyramide Vidéo.

*Profils paysans* (2011-2018),  
trilogie de  
Raymond Depardon,  
DVD, ARTE.

*La Terre des hommes* (2019)  
de Naël Marandin,  
DVD et Blu-ray, Ad Vitam.

## BIBLIOGRAPHIE

### Le scénario du film

- Sandrine Veysset,  
*Y aura-t-il de la neige à Noël?*,  
Cahiers du cinéma, 1997.

### Entretiens avec Sandrine Veysset

- Claire Vassé,  
«Je voulais simplement  
dire ce que j'avais à dire»  
- Entretien avec Sandrine  
Veysset», *Positif* n° 431,  
janvier 1997.
- Vincent Ostria et  
Laurent Roth, entretien  
avec Sandrine Veysset,  
*Cahiers du cinéma* n° 508,  
décembre 1996.

### Ouvrages de cinéma

- André Gardies,  
*Le Récit filmique*,  
Hachette, 1993.
- Raphaëlle Moine,  
*Les Genres du cinéma* [2002],  
Armand Colin, 2015.
- Jacqueline Nacache,  
*L'Acteur de cinéma*  
[2003, Nathan],  
Armand Colin, 2005.
- René Prédal,  
*Le Jeune Cinéma français*,  
Nathan-Université, 2002.

### Articles universitaires

- Martine Beugnet,  
«*Y aura-t-il de la neige  
à Noël ?*», in Phil Powrie  
(dir.), *The Cinema of France*,  
Wallflower Press, 2004  
[en anglais].

### Autres domaines

- Élisabeth Badinter,  
*L'amour en plus - Histoire  
de l'amour maternel  
(XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)* [1980],  
Le Livre de Poche, 2010.
- D.W. Winnicott,  
*Jeu et réalité*,  
*L'espace potentiel*,  
Gallimard, 1975.

## SITES INTERNET

Stéphane Beauchet,  
entretien avec  
Sandrine Veysset  
pour le site DVDclassik,  
9 décembre 2015 :

↳ <https://www.dvdclassik.com/article/entretien-avec-sandrine-veysset>

Ivan Jablonka,  
«Le travail aux champs»,  
L'histoire par l'image,  
avril 2005 :

↳ <http://histoire-image.org/fr/etudes/travail-champs>

Sophie Walon,  
«Le toucher dans le cinéma  
français des sensations»,  
*Entrelacs*, 12 septembre 2013 :

↳ <https://journals.openedition.org/entrelacs/530>

Le site du Ciné-club  
de Caen sur les paysans  
au cinéma :

↳ <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/paysansaucinema.htm>

---

### Transmettre le cinéma

Des extraits de films,  
des vidéos pédagogiques,  
des entretiens avec  
des réalisateurs et des  
professionnels du cinéma.

↳ <https://transmettrelecinema.com/film/y-aura-t-il-de-la-neige-a-noel>

### CNC

Tous les dossiers du  
programme *Lycéens et  
apprentis au cinéma* sur  
le site du Centre national  
du cinéma et de l'image  
animée.

↳ [cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre)

Il y a des films qui ne vieillissent pas parce qu'ils ne semblent pas inscrits dans la temporalité ordinaire, mais dans un régime artistique qui n'est pas affecté par le temps. C'est le cas de *Y aura-t-il de la neige à Noël?*, réalisé en 1996 par une jeune femme sans expérience ni moyens.

Sandrine Veysset elle-même ne savait pas que le cinéma lui permettrait de créer à l'écran un monde proche de celui de son passé : des souvenirs d'enfant à la campagne, dans une grande famille modeste où l'on n'était ni heureux ni malheureux. À la sortie, public et critique répondirent unanimement à ce film d'une émotion sobre et retenue, engagé par son propos et libre par sa forme, proche du documentaire comme du conte de Noël. Quiconque l'a vu à l'époque s'en souvient encore aujourd'hui.

La notion de « premier film », avec tout ce qu'elle implique d'audace, de courage et de confiance dans l'image, prend ici tout son sens. À la fois solitaire et incarnant pourtant la vitalité d'un certain jeune cinéma français, *Y aura-t-il de la neige à Noël?* est plus puissant, dans le regard de cinéaste qu'il révèle, que de copieuses filmographies.

