

NOTE D'INTENTION

*"This seems a Home—
And Home is not—
But what that Place could be—
Afflicts me—as a Setting Sun—
Where Dawn—knows how to be—"*
Emily Dickinson, 944

Au départ, il y a ces images d'un groupe de chevaux sauvages filmés au Wyoming. Ce jour-là, je me suis remémorée une amie d'enfance à laquelle je n'avais plus jamais pensé. On avait rêvé de les voir ensemble et je crois que j'étais allée les chercher pour elle. La caméra à la main comme un geste inconscient pour faire revivre le territoire enfoui de l'enfance. C'est à partir de ces images d'archive prises, quelque part au bord d'une route, que j'ai voulu écrire ce film.

Mue par ce désir d'écriture, je suis retournée peu de temps après dans le lieu où j'ai grandi. J'ai immédiatement été frappée par un lourd sentiment d'étrangeté. Et si je n'étais pas partie bien loin, je me sentais comme je crois que l'on peut se sentir au retour d'un long voyage, d'un exil dans une terre lointaine, à tel point que ce lieu là, transformé par la somme de nos ensevelissements successifs, m'apparaissait comme irréel. Était-ce bien le lieu de mon enfance ? Ou en avais-je rêvé ? Je pensais que les choses resteraient en moi pour toujours mais j'ai compris récemment qu'on ne regarde jamais assez tant qu'il est temps. Pour conjurer ce sentiment, j'ai commencé à imaginer un film où ma protagoniste reviendrait effectivement d'un lointain et chercherait à retrouver les lieux et les personnages de son enfance.

Dans ce film, j'ai envie d'explorer des sentiments contradictoires : celui d'un désir que, je crois, nous portons tous en nous de pouvoir lier à nouveau avec l'enfant que nous étions et l'impossibilité pourtant définitive à le concrétiser. Impossibilité qui peut faire naître des émotions troubles telles que le sentiment d'être étranger à nous-mêmes. C'est ce mouvement d'échec tantôt destructeur, tantôt réparateur, dans la reconstruction d'une identité claire qui vient habiter l'intérieur du film. D'emblée, la mémoire trop partielle de la protagoniste se confronte avec les éléments du monde extérieur qui demeurent à priori stables malgré le temps passé. La voiture présente dès les images d'archives incarne ce lieu transitoire, à mi-chemin entre intériorité et extériorité. Le paysage défile à travers le pare-brise, comme chez James Benning (*The United States of America*, 1975) et crée l'illusion d'un environnement mouvant. Elena, par la fenêtre de la voiture, ne reconnaît pas tout à fait les lieux. Pourtant, les arbres, la rivière, la route n'ont, avec certitude, pas bougé.

Si Elena constate dès le début du film ces changements discrets, elle finit par être dans l'incapacité de retrouver le chemin de la rivière où elle est tant allée par le passé. Mais, le contact avec un arbre gravé fait l'effet d'une déflagration. Ses doigts qui parcourent les aspérités de l'arbre, comme lors d'une réaction épidermique, lui remémorent quelque chose proche d'un souvenir. Comme la trace précaire d'un monde appartenant à l'enfance, l'environnement entourant Elena tiendra une place prépondérante dans le film. Mais peut-elle s'y fier ? C'est ce conflit entre le souvenir et l'oubli qui mène à la violence infligée à son compagnon. Comme si, pour exhumer ce passé, il fallait, en premier lieu, rompre avec le présent. Cette réaction corporelle au monde extérieur, orientera nécessairement la caméra vers les éléments naturels. J'ai toujours aimé l'idée que si l'on en venait à couper un arbre dans la largeur, les cernes du tronc nous laisseraient deviner les années de fortes pluies. C'est dans cette idée « géologique » que j'aimerais travailler les cadres et le son de la première partie du film afin de construire un dialogue organique entre les éléments naturels et la

mémoire, entre le monde extérieur et l'intériorité du personnage. L'eau de la rivière formant des tourbillons envahira ainsi le cadre, devenant le miroir inquiétant de ces trous laissés par la mémoire. Le pénombre dense de la forêt viendra quant à elle, peu à peu engloutir le corps d'Elena pour ne laisser que des puits parcellaires de lumière.

Cette volonté de faire de l'intériorité et l'extériorité des lieux poreux sera effectivement applicable à la lumière : je souhaiterais aller chercher l'obscurité jusqu'à expérimenter la limite du noir total dans la forêt. Il m'importe aussi que la majorité du film soit tourné de nuit avec de faibles éclairages pour donner au spectateur une impression de rêve, un sentiment d'irréalité révélant quelque chose d'instable, de chaotique caractéristique du monde de l'inconscient. Je veux ainsi travailler les lumières chaudes et les ombres sur les visages, comme si les personnages chez Pauline accomplissaient des rituels auprès d'un feu venu d'un temps immémorial. A contrario, le second passage dans la forêt se fera à l'aube, avec une lumière douce comme au début du film. J'y vois une manière de nuancer la puissance destructrice expérimentée par Elena et l'emmener vers un sentiment de réparation. Comme sortie d'un rêve, ne semble subsister que le souvenir fugace d'un refrain. Puis, dans un mouvement de tendresse, Elena apaisée, s'allonge auprès de Max. Cette attention aux détails sensibles s'incarnera aussi dans la manière de filmer les individus. Elena est par la suite confrontée à un nouveau paysage, celui de Pauline et sa famille. Pauline déclare dès leur rencontre « nous, on a pas bougé ». Les personnages qui habitent la seconde partie sont en quelque sorte les nouveaux arbres. Mais puisque ces derniers sont cette fois-ci des corps mouvants, la caméra le sera, elle aussi, et se fera dès lors très proche. Je veux laisser apparaître, comme pour l'eau et les arbres, les aspérités des peaux, les traits des visages, les gestes et mouvements des corps. Corps qui, eux aussi, renferment une mémoire. C'est cette mémoire « involontaire » du corps qui m'intéresse, ces gestes que l'on répète sans y penser. C'est cette mémoire qui fait retrouver à Elena le chemin de la maison de Pauline, c'est celle qui nous fait nous souvenir d'un refrain d'une chanson que l'on croyait avoir oubliée.

Je souhaite effectivement que la soirée chez Pauline soit filmée avec un dispositif léger, caméra à l'épaule, toujours en mouvement, dans une démarche quasi documentaire. Je souhaite m'inspirer de la manière de travailler de Lola Cambourieux et Yann Berlier dans la *Cousinade* (2020) n'hésitant pas à se rapprocher des acteurs et à bouger rapidement la caméra. J'envisage de travailler, pour les rôles secondaires, avec des acteurs amateurs habitants ma région (Auvergne/Rhône-Alpes) et offrir une place à l'improvisation pour donner aux scènes de fête le caractère le plus vivant possible. Particulièrement pour les scènes à table : bien que le cadre soit posé (un jeu d'alcool, la récitation de chansons spontanées...), je veux laisser durer les scènes, laisser les acteurs s'approprier le texte sans exiger une fidélité parfaite et encourager dès lors, un jeu spontané.

La protagoniste se retrouve ainsi confrontée à des voix, des accents, des manières de s'exprimer, des façons de se mouvoir en décalage avec elle tant les personnages autour d'elle semblent brutalement libérés. En effet, leurs mouvements sont moins contraints que ceux d'Elena, les hommes et les femmes sont imposants : ces derniers n'hésitent pas à parler fort, à rire de façon exubérante, à boire à outrance, à danser, à chanter, à se toucher. De la même manière que la scène chantée au début du film *Husbands* de John Cassavetes, je veux que le spectateur oscille entre accueil chaleureux et sentiment de rejet, entre une ivresse tantôt sympathique tantôt marquée par une forme d'inquiétante brutalité.

Bien que l'histoire soit fictionnelle, je suis très attachée à la matière documentaire tant par l'utilisation d'images d'archive en ouverture que dans la façon de diriger les acteurs afin d'aborder avec la plus grande justesse possible la violence ambiguë du retour chez soi.