NOTE D'INTENTION

Petite, j'ai vu mon frère développer d'importantes pelades.

En secret, j'ai pensé très fort que c'était ma faute. Moi, celle qui prenait trop de place, l'étrange, l'inadaptée, peut-être avais-je volé un peu de lui. Ce frère à la blondeur angélique, celui qu'on admirait pour sa douceur et son calme, celui que j'aimais, je l'avais terriblement jaloué et voilà qu'il perdait ses cheveux. J'ai grandi avec la crainte qu'il existe une part de vrai dans cette croyance, et avec elle, celle plus enfouie, d'être monstrueuse et percée à jour.

À la manière d'un conte, *La Jeune Fille au Cœur Noir*, souhaite donner corps à cette peur viscérale. Ancré dans la période historique de la chasse aux sorcières, le film rend tangible la menace d'une répercussion tragique, mais s'éloigne de ses représentations déjà largement traitées par le cinéma. Ici, pas scènes de procès, d'interrogatoires ni de bûchers, nous sommes au cœur de l'intime, dans un huis-clos familial où l'enfance et sa perception par le regard adulte sont au centre. La grande histoire sert la petite.

Isolde, par la pureté de son jeune âge, la délicatesse de ses traits et la rareté de ses cheveux d'or, incarne tout ce qu'Eliane ne sera jamais aux yeux de sa famille, et plus particulièrement de sa mère. Le rituel du coiffage qui a lieu chaque jour, illustration du fossé qui sépare les deux sœurs dans son estime, devient pour la jeune fille le lieu de toutes les frustrations. Sa jalousie s'avère si puissante qu'elle finit par jeter un sort, une étrange maladie causant la chute des cheveux d'Isolde. Crime de sorcellerie avéré ou coïncidence malheureuse interprétée comme telle, le film ne répond pas directement à cette question et se soucie surtout d'en traiter les symptômes : la naissance du sentiment de culpabilité chez Eliane et sa crainte d'incarner le monstre redouté. Mais à travers le récit de cette enfance malheureuse, le film nous raconte en miroir celui d'une maternité contrariée, d'une impossibilité d'aimer son premier enfant comme il le faudrait. Le « sentiment noir » prend ainsi racine dans le cœur de la mère dès le prologue, et c'est précisément à cet endroit que le court-métrage pose son sujet de fond : l'injonction d'être femme -mère aimante pour l'une, fille aimable pour l'autre- et l'impossibilité de s'y soumettre.

La *comédie musicale* joue ici un rôle crucial et les sert les enjeux sociétaux et intime du drame. Le chant, réservé à Eliane et à toutes les autres figures subversives du film -la sage-femme, première incarnation de la sorcière, mais aussi la forêt, qui elle, crie pour ne pas être brûlée-, est réprimé par la famille et considéré comme profane. Comme un sortilège qu'Eliane jette sur le reste du monde, il est son unique moyen de communiquer, l'incarnation même de sa différence. Ainsi, à contrario d'un imaginaire de « l'enfant chanteur » véhiculé dans les œuvres musicales tels qu'*Oliver Twist*, *Mary Poppins* et autres adaptations du géant *Disney*, la voix d'Eliane ne sera ni fluette, ni cristalline. Bien au contraire, elle s'élèvera sur un fond de violoncelle -vecteur de son intériorité tortueuse-, comme une plainte étrange et dissonante, entre l'incantation et la berceuse qu'elle n'aura sûrement jamais connue enfant. Ainsi, lorsque que le film se conclut par le chant de la mère, cette dernière accepte de faire un pas vers le monde de sa fille, de parler littéralement son langage, et peut-être même, de répondre un court instant à ce manque de tendresse musicale.

Si la musique ensorcelle, elle est loin d'être l'unique vecteur du fantastique. Le court-métrage s'amuse ainsi à réemployer des éléments narratifs et visuels propres au conte merveilleux, initialement déployés chez les frères Grimm ou Charles Perrault, comme la manifestation des peurs inconscientes d'Eliane. La rose qui fane sous ses yeux, le sort qui provoque la chute de cheveux de sa sœur, la mèche blonde qui surgit étrangement sur son crâne et ne parvient pas à

être arrachée, la forêt vivante... Tous ces motifs contaminent sa réalité et nourrissent sa crainte d'être sorcière. Comme un retour aux origines *magiques* du cinéma, en convoquant des cinéastes comme Georges Méliès ou plus tard Jean Cocteau, je tiens à conserver un rapport organique à la mise en scène du fantastique. Pas d'effets numériques sophistiqués, mais plutôt l'usage artisanal de fondus et autres superpositions, ainsi que l'utilisation de trucages à réaliser directement sur le plateau. La forêt de sapins, avec sa brume et ses reliefs caractéristiques des paysages jurassiens, sera filmée presque à sa hauteur, comme si elle aussi, avec ses longues plaintes chantées dans la nuit, -ses cris rappelant ceux des femmes brûlées sur les bûchers-, portait un regard sur les événements, une voix.

Pourtant, en réponse à ce langage de l'imaginaire, la mort qui plane, elle, est bien réelle. Ainsi, l'activité du père bûcheron qui coupe la forêt et la réduit au silence, doit traverser le film comme un rappel constant d'une menace concrète. Le son de sa hache, franc, métallique, étouffe les cris. Dans un même souci de réalisme, le décor de la maison sera très épuré, les costumes sobres, la lumière des intérieurs brute et sans artifice. Les visages, eux, seront toujours filmés de très près, peaux non maquillées, afin de montrer leurs imperfections, leur rugosité.

Ces deux réalités du monde s'opposent ainsi dans un jeu d'aller-retour permanent, ce qui confère au film une certaine hybridité. Pour autant, une unité doit émerger à travers l'incarnation de ses personnages. Si le texte puise son inspiration dans la langue du 17^e siècle, il devra trouver sa modernité, son rythme, son phrasé d'aujourd'hui, et cela passera par un travail d'interprétation plus brut, plus organique. Les acteurs devront s'approprier cette atemporalité en se détachant des mots, en investissant pleinement leur corps, seul véritable vecteur universel de notre humanité.

Pensé dans une économie réduite adaptée aux enjeux de production d'un court-métrage financé par le GREC, nous demandons également l'aide de la SACEM pour ce film, avec mon compositeur Louis Chenu qui a composé la musique originale de mon précédent film. Je souhaite également poursuivre une collaboration déjà entamée avec d'autres, je pense notamment à mon chef opérateur, Etienne FU-LE SAULNIER, ma directrice de casting et coach enfant -par ailleurs formée en comédie musicale-, Eléonore AGUILLON, ou encore mon ingénieur du son Charlie CABOCEL. Je sais que tous ces collaborateurs seront enthousiastes à l'idée de relever les défis que pose un film produit par le GREC.

Ayant par ailleurs précédemment dirigé des enfants dans mon court-métrage de fin d'études, *De l'autre côté des montagnes*, je me réjouis de poursuivre ce travail à travers ce récit plus resserré. Au cœur de mon envie de cinéma, se trouve la quête de cette étrange singularité propre à l'enfance.

Nina Doré