

ALTER EGO FILMS & LES FILMS DU NORD PRÉSENTENT

DEVIL'S ROPE

LA CORDE DU DIABLE

UN FILM DE SOPHIE BRUNEAU

U.S.
BORDER
PATROL
CHECK
POINT



LE FIL DE FER BARBELÉ EST RÉELLEMENT EFFICACE DANS LES CONDITIONS EXTRÊMES DE L'OUEST. CONTRAIREMENT AU FIL NU, IL RÉSISTE À LA CHALEUR, LA TORSION ÉVITANT LE RELÂCHEMENT SOUS L'EFFET DE LA DILATATION, ET IL EST BEAUCOUP PLUS DIFFICILE À DÉFORMER OU À CASSER. LES BARBES SOLIDEMENT FIXÉES SE RÉVÈLENT PARFAITEMENT EFFICACES POUR DISSUADER LES BÊTES DE FORCER LES CLÔTURES, SANS LES BLESSER. ON PEUT ÉGALEMENT ÉVOQUER SA LÉGÈRETÉ COMME ARTICLE DE TRANSPORT ET DE CONSTRUCTION ; SON APPLICABILITÉ UNIVERSELLE, NE CESSANT DE SE DIVERSIFIER ; SA FACILITÉ D'INSTALLATION ; SA DURABILITÉ, UNE FOIS EN PLACE ; ET SON ADAPTABILITÉ POUR TOUTES SORTES D'USAGES.

Adam Jones, 11^e rapport annuel du Ministère de l'Agriculture, New Hampshire, 1882





DEVIL'S ROPE

LA CORDE DU DIABLE

C'est l'histoire d'un outil universel et familier : le fil barbelé.

Elle remonte aux premiers colons, à l'esprit de Conquête et à la chasse au sauvage. Elle s'ancre dans l'espace-temps de l'Ouest américain.

C'est l'histoire d'un petit outil agricole qui bascule en histoire politique et s'emballe avec le train du capitalisme.

C'est l'histoire de l'évolution des techniques de surveillance et de contrôle. L'inversion d'un rapport entre l'Homme et l'animal.

C'est l'histoire du monde de la clôture et de la clôture du monde.



COMMENT CROIRE QUE CE BOUT DE FIL DE FER BARBELÉ, A PRIORI BANAL, POUVAIT EN DIRE AUTANT SUR NOS FAÇONS DE PENSER, DE VIVRE ET D'ÊTRE AU MONDE ?

L'ORIGINE DU PROJET

Il y a huit ans, j'ai commencé à faire des recherches approfondies sur la problématique de la surveillance et du contrôle. Après de nombreuses lectures (philosophie, architecture, Histoire, sciences politiques), alors que j'étais noyée sous l'accumulation des idées, j'ai un jour posé ma loupe sur un objet banal et ordinaire de notre paysage anthropologique : le fil barbelé.

J'ai orienté mon regard vers les États-Unis, pays où le fil barbelé fut breveté puis industrialisé à la fin du 19^e siècle. Je me suis intéressée à ses origines, son évolution technique, son développement industriel et sa part active dans le mouvement de la conquête de l'Ouest. J'ai appris sa vocation agricole puis son détournement en agent politique. Le fil barbelé est la première étape dans la virtualisation des dispositifs de contrôle et de surveillance : c'est le mur transparent. Il représente la première technique moderne de gestion politique de l'espace, celle qui ouvre la voie à toutes les autres.

J'ai été saisie par la force révélatrice du fil barbelé et la possibilité de raconter, à travers lui, tout un pan significatif de l'histoire contemporaine. Le fil mène tout droit à notre modernité. Il fait lien entre la simple clôture, les résidences surveillées, les caméras infra rouge ou la sélection du checkpoint. J'ai compris que je pouvais tirer ce fil pour éclairer l'ici et maintenant, c'est-à-dire ce qui nous entoure, nous domine et, aussi, nous échappe.

Mes repérages aux États-Unis au printemps 2011 ont été décisifs. J'ai découvert une richesse de matériau à De Kalb, petite ville de l'Illinois surnommée encore aujourd'hui 'The Barb City' ! J'ai mis la main sur une incroyable iconographie autour de la vocation agricole du fil et aussi sur la première petite machine bricolée par un fermier inventeur qui eut l'idée, géniale et diabolique, de twister deux fils de fer autour d'une barbe pointue...

Après 'The Barb City', j'ai poursuivi mon mouvement vers l'Ouest, suivant le cours de l'Histoire jusqu'à la frontière mexicaine. J'ai réalisé ma propre conquête du récit, à la rencontre de différentes figures attachées au fil. Tout au long de mon voyage, j'ai eu cet étonnement que l'on ressent à observer un paysage à partir d'un point précis, quand le critère sélectif devient une machine à produire du sens. Le fil barbelé, c'est-à-dire la clôture, est devenu mon prisme pour regarder le monde, notre monde.

J'ai traversé la réalité d'un pays avec sa palette d'arrière-plans, faisant des rencontres pour le moins inattendues, observant chaque jour de nouveaux paysages dont l'immensité se mariait en permanence aux marques d'exclusion. Ce pays de l'espace a ceci d'exceptionnel qu'il révèle physiquement un trait général de nos sociétés occidentales: le monde est devenu une grande clôture. Je le voyais, je le vivais et je pouvais le raconter comme nulle part ailleurs pour la raison que c'était inscrit là, dans le temps et dans l'espace.

Au bout du voyage, riche de mes découvertes avec les gens, les situations et les paysages, j'ai commencé à tisser ma toile narrative à travers un matériau original dont les éléments épars se sont mis à résonner ensemble. J'ai créé des liens entre nature et culture, passé et présent, surveillance et contrôle. 'La Corde du Diable' a pris la forme d'un essai subjectif et politique. Les éléments qui le composent s'articulent selon des logiques qui permettent de saisir à quel point il y a une animalisation de l'Homme qui s'opère peu à peu à travers l'évolution des techniques de surveillance et de contrôle.

Sophie Bruneau



ENTRETIEN

Au texte d'ouverture répond un tableau de John Gast «American progress» (1872), pourquoi ce choix ?

Il raconte le mouvement de la Conquête en une seule image. À l'Est, la lumière radieuse en train d'inonder le territoire, avec la divine Columbia qui accompagne la marche civilisatrice des colons bardés d'outils (télégraphe, charrue, fusils, train...), et, à l'Ouest, le ciel sombre qui couvre la fuite terrorisée du monde sauvage : les Indiens et les grands animaux. «Manifest destiny», autre titre de l'œuvre, met en scène le sentiment des colons Anglo-saxons qui se croyaient «manifestement destinés» à conquérir le territoire nord-américain. Une mystique de l'expansion magnifiée ici par le travail du peintre. La séquence d'introduction se poursuit dans la ville fantôme de Pawhuska, dans l'État d'Oklahoma. L'âme du passé qui y règne rappelle ce monde perdu : la caravane de bisons qui s'éloigne vers le soleil couchant, l'enfant au fouet, le dessin mural d'un Indien Osage squatté par les hirondelles. Ce sont de longs plans fixes, frontaux, travaillés par la lumière et un récit qui se développe à l'intérieur du motif. Le film a une approche très picturale, qu'il s'agisse des plans fixes ou de travellings. Pareil pour le train qui fonce dans le nu de la nuit. Je cherchais l'image d'une locomotive qui crève l'écran, quelque chose de plastique, sonore et violent. Ce premier train tourne physiquement la page. Il concrétise la victoire de la civilisation contre la sauvagerie, l'arrivée brutale du capitalisme. Plan rupture. Ellipse. Quand le matin calme se lève, une autre histoire commence, celle de la clôture tel un prisme significatif pour voir le monde.

Le film est ponctué par plusieurs plans de train, filmés à chaque fois différemment, que signifient-ils ?

Ce sont des trains marchandises, des «murs mobiles» qui rythment le paysage immense. Ils symbolisent le capitalisme et évoquent le mouvement de la Conquête. Ils se dirigent tous vers l'Ouest sauf le dernier, qui repart à l'Est, tirant des wagons-cercueils de pétrole. À la fin du 19^e siècle américain, période de transformation historique incroyable, le premier chemin de fer transcontinental concrétise le concept de «destinée manifeste». Il représente aussi un des premiers clients du fil barbelé. Le train s'associe à la clôture pour mettre fin à un mode de vie basé sur le nomadisme et l'errance : c'est la fin des Indiens, c'est aussi la fin des cowboys et des grands animaux. Quand la Conquête de l'Ouest s'achève, tout le territoire est clôturé. Ce pays qui semble avoir inventé l'espace a réussi à clôturer l'infini, en un quart de siècle.

Les longs travellings le long de la clôture imposent un rythme très particulier. Pourquoi ce parti pris d'écriture ?

J'essaie d'inventer une forme qui soit en adéquation avec l'histoire dont elle est porteuse, une forme qui pense. Le travelling latéral, de gauche à droite, recrée le mouvement de la Conquête vers l'Ouest. Il est la trace d'une ligne dans l'espace, à l'image de la clôture. Il raconte sa nature horizontale, infinie. Le mouvement travelling se conçoit ici comme un motif, un tableau en mouvement. Je ne l'utilise pas pour générer l'idée d'un «road movie»



TOUT CE QUI EST INVENTÉ POUR L'ANIMAL SE RETOURNE UN JOUR CONTRE L'HOMME.

Giorgio Agamben

mais bien pour avancer dans l'histoire du film, grâce à des segments de paysages significatifs qui s'inscrivent eux-mêmes à l'intérieur d'un récit. Ainsi, après le premier train de nuit, la succession des trois plans travellings raconte la mise en place de la clôture, le rapport à l'animal domestique et l'installation de la propriété privée, jusqu'à la vente de bétail et le retour aux plans fixes. Ce sont des motifs qui se développent dans la durée du mouvement. Cela exige de tenir la qualité du travelling dans sa longueur et qu'une part d'imprévu s'invite dans le mouvement de cette durée, décuplant la force du plan. Quant au rythme des travellings, il aiguise le sens de l'observation et invite à redécouvrir les détails ordinaires. C'est un rythme qui est juste en deçà de celui d'un homme qui marche, dans un espace-temps un peu différent du nôtre. Cette relative lenteur, associée au travail du son, génère une sorte d'étrangeté et magnifie les choses banales. On se met à regarder l'espace et à voir ce qui s'y joue. Pareil au pionnier, on découvre l'Amérique mais à travers ses arrières-plans. Au fur et à mesure, cet objet banal et familier – car quoi de plus ordinaire dans le paysage que le fil de clôture ? – se prend à raconter autre chose.

Pourquoi «Devil's Rope» ?

«Devil's Rope» (La Corde du Diable) est le nom donné au fil barbelé par un groupe de conservateurs religieux au moment de son apparition, à la fin du 19^e siècle, à cause des blessures animales. Un titre délicieusement «Western», un brin désuet, faisant appel à la notion de Bien et de Mal. On sait combien le genre Western a participé à la fabrication du mythe américain. «Devil's Rope» met ici le mythe à mal. Au début, le fil est uniquement à vocation agricole, pour les cultures et les

bêtes, avant son détournement en agent politique lors de la guerre d'indépendance à Cuba qui intronise le premier camp de concentration moderne de l'Histoire. Il inaugure l'entrée dans le 20^e siècle. Les blessures ont changé de camp. Je tire «le fil» pour raconter simplement une histoire complexe, l'histoire du rapport entre pouvoir et espace dans lequel se joue la relation à l'Autre.

Le récit, qui remonte au début de la colonisation de peuplement, est-il structuré essentiellement par l'espace ?

L'espace structure le récit à plus d'un titre. La Conquête de l'Ouest est l'histoire d'une appropriation et d'une gestion politique de l'espace. L'espace du film, c'est aussi une conquête du récit en 88 minutes et 88 plans, ce qui donne une idée de son rythme global pour raconter 4 siècles et l'appropriation d'un continent. Au fur et à mesure de la progression d'Est en Ouest, la lumière évolue, les sons changent, l'espace s'agrandit et, parallèlement, il se contingente et se vide de sa substance. Le monde de la clôture devient la clôture du monde. Le film devient une progression vers la mort : la mort des bêtes, la mort des hommes, la mort des paysages. À chaque fois, cela se joue dans un rapport à l'espace. On progresse dans l'espace en se confrontant à la séparation, la division, l'exploitation, la destruction puis, au final, la désolation. Le mouvement du capitalisme semble avancer en entraînant la mort progressive de toutes choses. Dans le dernier plan du film, paysage de tempête filmé dans le nord du Texas, le panneau de signalisation mentionne «West». Tout est détruit, il n'y a plus rien. C'est la fin.

Le récit est structuré par l'espace mais il se comprend à travers l'évolution du rapport Homme-animal ?

Le rapport Homme-animal s'impose comme grille de lecture critique du monde. Il traverse l'histoire américaine et il court à l'intérieur du film, de façon directe ou métaphorique. Les Indiens, les paysages clôturés, les animaux, l'élevage industriel, le 'razor wire' ou la chasse à l'Homme sont autant d'histoires qui entrent en résonance. Le fil de clôture m'intéresse car il est le point de départ pour raconter cette animalisation progressive de l'homme à travers l'évolution des techniques de surveillance et de contrôle.

Comment avez-vous imaginé la progression jusqu'au complet retournement des termes, puisque le film se termine par une chasse à l'homme ?

Au début du film, le bonheur est derrière la clôture. C'est le printemps, le vert de l'herbe est tendre, les animaux domestiques fleurissent bon vivre, les fermes sont à taille humaine. Puis, on prend conscience que la clôture ou, plus globalement, la gestion politique de l'espace, énonce un rapport à l'Autre. Il y a des moments de rupture dans le récit. Ainsi, le détournement du fil en agent politique annonce l'inversion du rapport : le 'razor wire' est si dangereux qu'il devient interdit pour l'animal et uniquement autorisé contre l'Homme. Cette rupture nous entraîne à la Frontière, le long du « Mur de séparation » avec le Mexique, où la vie semble être restée de l'autre côté. Derrière ces hautes barres métalliques, on se retrouve comme enfermés dehors. Au final, la clôture animalise toujours des deux côtés. À partir de là, on quitte la clôture au sens strict, on entre dans la « grande clôture virtuelle ». Une

nouvelle ère de la surveillance et du contrôle se développe en milieu ouvert : c'est la chasse à l'homme moderne dans le désert de Sonora, au sud de l'Arizona. La plus belle des chasses selon le Comte Zaroff. Dans cet environnement hostile, les hommes sont la proie de toutes les techniques les plus sophistiquées : hauts murs, projecteurs, checkpoints, caméras infra rouge, radars superpuissants, drones... Ce bout de désert est un laboratoire d'expérimentation en terme d'économie de surveillance et de contrôle. En dix ans, il est devenu l'un des pires couloirs de la mort aux États-Unis. Ironie de l'Histoire, c'est un Indien Tohono qui essaie de sauver les bêtes traquées. Quant à l'anthropologue de l'Institut médico-légal de Tucson, elle tente de rendre une dignité aux cadavres des migrants non identifiés. Le tableau de John Gast faisait déjà en creux le récit d'une chasse. Les mexicains d'aujourd'hui sont les indiens d'hier. La dernière partie du film rappelle la première image.

Le ton est très sombre, pourtant il y a aussi de l'humour. D'où est-il venu ?

À l'écriture du projet, j'ai pris beaucoup de plaisir à créer des liens et à imaginer des formes adéquates. Le matériau que j'exploite a un aspect ludique, plastique, dialectique, poétique. J'ai essayé de développer un récit qui soit un contre-pied à la lourdeur symbolique du film lui-même. « Le gai savoir ? Arriver à être superficiel... par profondeur ! », disait Nietzsche. Je pense que le film a adopté en partie ce regard décalé et cet esprit légèrement ironique, à travers une écriture porteuse et productrice de sens. Il y a de l'humour de situation qui est généré ou exploité par le jeu d'écriture, soit au tournage, soit au montage. Ainsi, la première voix qu'on entend, après 13 minutes de film,





**L'URBANISATION DU TERRITOIRE, FAIRE EN SORTE QUE LE TERRITOIRE SOIT ORDONNÉ
COMME UNE VILLE, SUR LE MODÈLE D'UNE VILLE ET AUSSI PARFAITEMENT QU'UNE VILLE.**

Michel Foucault

est une sorte de chant du chiffre halluciné d'un vendeur de bétail. Le cadre et la durée du plan ont un effet de loupe humoristique sur le jeu du visage, des regards et de la voix. Par ailleurs, les trois personnages liés au fil sont drôles, chacun à leur façon : le paysan qui fait une exposition un peu surréaliste de toute sa collection dans la cour de ferme. Le vieux couple Hagemeyer qui passe son temps à dessiner et à répertorier les fils de la terre entière. René Cano, l'inventeur autodidacte amusé qui semble complètement déconnecté de l'usage de son 'razor wire' vicieux. Il y a aussi la beauté plastique des paysages et la poésie d'instants suspendus qui rendent le drame plus léger, tels ce détenu qui fait avancer les oiseaux dans la nuit, l'improbable danse du fil dans l'usine, ou encore ce groupe de chevaux qui attend devant « le Mur de séparation » comme s'il allait finir par se réouvrir...

Comment se sont construites les séquences, comme celle du fermier collectionneur par exemple ?

Chaque séquence du film -paysage, rencontre, situation- représente un espace d'invention cinématographique : paradis perdu, travellings de clôtures, vente de bétail, récit d'une invention par son inventeur, danse zoomorphe du fil, ethnographie d'une chasse à l'Homme moderne... Chaque séquence a été travaillée en soi, avec la volonté de développer une écriture appropriée à l'histoire dont elle était porteuse. Chaque séquence a été aussi travaillée par rapport aux autres, à travers les liens et les résonances qui se tissent autour du thème principal et sur base d'une écriture d'ensemble : le travail des sons, de la lumière, du rythme, de la composition, de la place et du rôle dans la dramaturgie du récit. Je ne connaissais pas le collectionneur

John Stolhman avant le tournage, il m'avait été recommandé par d'autres collectionneurs. Je savais qu'il était paysan – cela me plaisait par rapport à la vocation agricole du fil –, et qu'il représentait un peu le dernier cowboy d'Omaha ! Je l'ai rencontré la veille, j'ai visité toute sa collection de fils qui était remise dans une petite annexe sombre et infestée de chats. Je suis ressortie dans la cour de ferme, je l'ai regardée et j'ai vu à quel point c'était une pièce de vie. De la ferraille, des rouleaux de fils rouillés, de vieilles machines agricoles, des crânes de vaches, des animaux partout. Et, face à la cour, une nouvelle route où se dressaient les résidences surveillées d'Omaha en train de coloniser tout le paysage... C'était notre futur. Un autre monde perdu se jouait là, ajoutant une dimension à la séquence. J'ai étudié le mouvement du soleil pour connaître mon propre déplacement et j'ai décidé de filmer l'installation de toute sa collection dans la cour de ferme. J'ai dit à John que c'était le jour de sa vie de collectionneur. Puis, j'ai choisi les présentoirs et j'ai découpé l'espace de la cour avec ses arrières-plans. J'ai réalisé les plans sur la journée, quasi tous en une seule prise. Un tourné monté.

La mise en scène écarte délibérément l'interview au profit de la situation ?

Il y a une mise en scène de la parole. Je définis les thèmes et la mise en place avant la prise de vue, en fonction des échanges préalables. C'est un parti pris qui nécessite des repérages. J'ai besoin de voir le décor, d'échanger avec les gens, d'observer et de saisir les rapports qui se jouent dans l'espace. Faire le lien entre le potentiel, ce que je voudrais les entendre dire et le choix de la forme pour l'exprimer. Il n'y a pas d'intervention de ma part à la prise de vue, juste une écoute intelligente mais

le protagoniste s'adresse à quelqu'un, de l'autre côté de la caméra. Le plan séquence crée un cadre et une tension, d'autant que j'essaie de réussir le plan à la première prise. Je cherche aussi une part d'imprévu à travers cette mise en place, qui est à la fois fermée et ouverte, et qui crée une relative autonomie dans la mise en scène de soi. En ce qui concerne le fermier collectionneur, il joue son propre rôle de manière extraordinaire, c'est un acteur du réel comme on en rêve. Il a compris l'intérêt du dispositif, ça lui a plu et il s'en est emparé. C'est devenu un espace de jeu cinématographique partagé. Un champ de forces.

Comment vient l'idée d'une danse zoomorphe pour raconter la production intensive de fil ?

Je m'inspire du réel pour l'interpréter de façon significative, créer des émotions et donner du sens. C'est une manière de voir qui s'accorde avec ce que je veux raconter. Dans l'usine de Pueblo, suite aux repérages, j'ai imaginé filmer la danse du fil. Le fil est libéré de son mouvement, il est pris dans un tuteur, se cogne contre la barrière Nadar, est mis sous tension, affiné, galvanisé, il fouette l'air libre avant d'être barbé et twisté. J'ai voulu en faire un personnage à part entière, déconnecté du travail humain, en suivant la logique linéaire de la chaîne de montage. Puis, à la fin, le portrait collectif des ouvriers devant l'entrée de l'usine est en filiation avec les photographies de la fin 19^e que j'avais vues dans les fonds d'archives de l'Illinois, au début de l'industrialisation du fil barbelé. Au 21^e siècle, l'usine débite encore et la clôture continue toujours de pousser, hors champ, dans la vraie vie comme dans notre imaginaire de spectateur. Et on se demande : « mais que reste-t-il encore à clôturer ? ».

Le parçage des bêtes dans la production industrielle de la viande s'associe avec le parçage des hommes dans le paysage. Cela suggère-t-il l'enfermement généralisé ?

À l'usine de fil succède l'industrie de la viande. 50 000 bêtes dans un « feedlot » (parc d'engraissement intensif) au Nebraska, parquées à ciel ouvert selon leur poids et leur âge. La quantité de têtes est fonction du métrage de gouttière d'alimentation. Il n'y a plus de contacts avec l'humain, juste une valse de camions. Au milieu de cet espace de bétail sans fin, ce qu'on retient, ce sont les regards des bêtes et le silence de mort. Des sons de métal sous un ciel noir, des toux et ces dizaines de regards fixes qui nous tendent un miroir sur leur condition et aussi, inséparable, la nôtre. Puis, effectivement, à cette ambiance concentrationnaire, succède une vue aérienne d'un paysage agricole, un lent travelling qui révèle le parçage des hommes et la mise au pas du territoire. L'organisation de l'espace, dans lequel nous avons cru voir le mythe de la liberté – la longue route droite et sans fin – est en fait un précis de géométrie qui gouverne la circulation des hommes, enfermés que nous sommes dans un système spatial pareil à un camp militaire. Ce n'est pas la carte d'un paysage, c'est le plan d'un territoire quadrillé, découpé en carrés réguliers de sections uniformes. Ce schéma en damier illustre le contingentement de 70 % du territoire. Il a été conçu par Jefferson dès 1785. Plus tard, la clôture et les routes suivront le tracé pré-établi et viendront créer l'empreinte physique de cette architecture optique. La marque du pouvoir dans l'espace n'a jamais paru si visible, si implacable. Dans le scénario, j'avais écrit : « ce projet est conçu comme une grande

métaphore: la clôture n'est-elle pas devenue la métaphore du monde d'aujourd'hui, replié sur lui-même, hostile à l'Étranger, développant des moyens de surveillance et de contrôle à un point jamais égalé dans l'Histoire du vivre ensemble ? »

Le choix des États-Unis d'Amérique, était-ce un point de départ ?

Non, c'est une ligne d'arrivée. L'Amérique n'a pas le monopole de la clôture et la Chine produit du fil barbelé plus que nulle part ailleurs. Le rapport culturel à l'objet est différent selon le territoire : ici, en Europe, le fil barbelé est le symbole du totalitarisme ; là-bas, il a permis de conquérir l'espace et de dompter l'Ouest sauvage. Le vieil archiviste Hagemeyer, qui a passé 50 ans de sa vie à constituer l'incroyable encyclopédie d'identification du fil barbelé (500 modèles de base et 2000 variations), illustre la place et le rôle du fil de clôture dans l'Histoire de ce pays, sa spécificité américaine. Cette encyclopédie a été un déclencheur, j'ai été fascinée par cette liste infinie de fils. Elle me racontait une histoire non dite éminemment poétique et politique. Harold Hagemeyer a aussi répertorié les collectionneurs de fils barbelés et ils se situent quasi tous aux États-Unis. L'Histoire et la géographie de ce territoire sont telles que j'ai pu faire le récit de ce rapport de domination entre pouvoir et espace car il prend, là-bas, un caractère particulièrement visible, perceptible, intelligible.

Ceci dit, il est clair que la matérialité du fil barbelé, sa fonction politique, ses conséquences et sa résonance symbolique sont universelles. Ce qu'il raconte vaut pour tous les territoires. Le patron inventeur en témoigne quand il énonce les ventes du razor wire à travers le monde. La liste de ses principaux pays clients agrandit l'espace clôturé, hors champ. Le monde de la clôture et la clôture du monde.

Comment décririez-vous cette approche en forme d'essai subjectif et politique ?

Pendant toutes ces années, j'ai eu le sentiment de tricoter du sens à partir d'éléments du réel qui étaient jusqu'alors séparés, de les faire aller ensemble, de produire de nouveaux rapports qui se transforment en champ de forces, ouvrant à une autre perception et donc à une nouvelle compréhension du monde. L'essai est une forme ouverte à la pensée imaginative, propice à créer des liens. On ne suit pas de règles établies mais on cherche en permanence de nouvelles logiques dans la confrontation avec la matière et entre les matières. On navigue entre maîtrise et prise de risque, écriture préalable et réflexion sur le vif face à un matériau qui, par définition, bouge en permanence. J'adhère à l'idée de l'essai comme poétique de la pensée politique. C'est une expérience en écriture, du monde et de soi.

Bruxelles, le 1^{er} février 2015



LE CAMP EST L'ESPACE QUI S'OUVRE QUAND L'ÉTAT D'EXCEPTION COMMENCE À DEVENIR LA RÈGLE.

Giorgio Agamben

L'ESPRIT DES LIEUX

Comment éveiller un regard et la pensée qui l'accompagne, à une autre sensibilité, une autre compréhension ? Comment faire voir et saisir ce qui jusqu'alors se tenait enfoui sous les évidences du quotidien ? Certains cinéastes continuent d'expérimenter des façons de mettre en scène ces questions comme autant de chemins de traverse qui vont du connu vers l'inconnu. Avec son dernier film, *La Corde du Diable*, Sophie Bruneau rejoint ceux là qui réussissent à nous faire vivre le cinéma comme une aventure où le risque de changer prend toute son importance.

Au point de départ du film, la proposition semble claire : raconter la Conquête de l'Ouest à partir de l'usage du fil barbelé, ou autrement dit, faire du fil barbelé, la métaphore de ce large mouvement qui, d'Est en Ouest, a civilisé les terres sauvages qui allaient devenir les États-Unis d'Amérique. Pourtant très vite ce qui apparaissait comme un sujet à traiter, va se faire littéralement phagocyté par quelque chose d'autrement plus vaste, plus complexe, plus difficile à cerner. Ce qui va surgir est la figure du monde qui autorise et le fil barbelé et la Conquête, et la fin de l'autochtone et la domination du civilisé. Rien de moins.

Quitter le sujet à traiter.

Pour se faire, la cinéaste va filmer cet espace qui surgit et s'organise alors que disparaissent les territoires sauvages et leurs frontières naturelles. Elle filme ces situations où le fil de fer barbelé devient le signe d'une économie spatiale qui réduit l'hétérogénéité des lieux et la diversité de leurs identités à un même usage,

un même modèle, une même norme. Elle filme les animaux derrière les barrières, les clôtures, les grillages. Elle filme des hommes qui reproduisent avec une banale innocence l'acte d'enclorre, d'isoler, de protéger bêtes, humains et habitats. Elle traque ce moment singulier où le parage des bêtes et l'enfermement des hommes accouchent d'un nouveau monde qui reconfigure toutes les modalités du vivre ensemble. Si l'usage du barbelé (et de ses avatars) rend compte de cette dynamique, la cinéaste le filme en sachant pertinemment bien qu'il n'est en rien la cause de ce bouleversement. Signe autant qu'effet, il manifeste cette colonisation de la vie par un pouvoir dominant qui s'exporte. C'est pourquoi elle filme ces lignes, ces découpes, ces brisures qui mettent en perspective un dedans et un dehors, un clos et un ouvert, un connu et un ailleurs. Elle filme l'animal faite chose. Elle filme ces trains de marchandises comme autant de bornages d'un espace qui, devenu lui aussi marchandise, se capitalise, imposant son principe sécuritaire. Elle filme les prisons, les checkpoints, les murs qui enferment des deux côtés. Et ce faisant, elle place au centre de son film, cette invention d'un territoire enfin unifié dont la fonction première est de gouverner la vie des hommes.

Une forme narrative radicale.

Pour rendre visible ce qui ne l'est pas, la cinéaste invente une forme cinématographique qui est partie prenante de son propos. A contrario de la logique que manifeste le barbelé, réunir ce qui est séparé en tant que

séparé, elle a voulu son film comme une lente dilution de la séparation avec une radicalité qui n'a d'égal que sa maîtrise. La Corde du Diable a cette fulgurance et cette inventivité des premiers âges du cinéma muet. Sans un mot de commentaire, sans jamais recourir aux convenances de l'explication ni à la facilité de l'expertise, elle construit son film en pariant sur la justesse métaphorique des images et des sons, et sur l'intelligence sensible du montage. De là l'importance du rythme particulier de ce dernier, fait de syncopes et de retours en arrière qui éclairent différemment ce que nous pensions avoir déjà compris. Si chaque plan appelle le suivant, se fond dans le suivant, le récit fait la part belle au non dit, au non vu. Le hors champ devient essentiel et une des réussites du film tient dans ce qu'il est construit non pas en fonction de ce qu'il nous montre mais suivant ce qu'il nous laisse deviner d'une trajectoire jamais interrompue. Ainsi l'usage récurrent de longs travellings qui se déroulent d'Est en Ouest, rappelant le mouvement de la Conquête, participe à cette dilution du plan pour mieux favoriser une compréhension en devenir, en cheminement. Car à l'inverse des pièces d'un puzzle qui nous livrent l'image statique d'une finalité, ce que propose La Corde du Diable est une sorte de mise en mouvement, de voyage mental qui se prolonge bien après la fin du film.

Pour rendre pleinement hommage au film, il faudrait encore parler de la richesse de la bande son qui confère aux « paysages » et aux êtres vivants, une profondeur inhabituelle; il faudrait revenir à l'incroyable « immobilité » des travellings qui nous pose sur un dehors, ne nous laissant percevoir d'un espace privé que le dispositif interdisant tout contact; il faudrait enfin décrire les « rencontres »

singulières, celles avec un collectionneur, un archiviste et un concepteur de fils barbelés auxquels se joignent une anthropologue et un Indien du désert de Sonora. Mais tenter de citer toutes les qualités de La Corde du Diable est un pari perdu d'avance car ici tout se tient, tout s'enchaîne et il faudrait presque refaire le film dans son entièreté pour n'en rien oublier.

Un enjeu qui ignore les sentiers balisés.

Si le film s'arrêtait à ce qui précède, il serait déjà passionnant mais il faut attendre les dernières séquences pour en vivre pleinement l'enjeu et la portée. Le monde qui se cache derrière le fil barbelé est un monde mortifère, un espace forclos en voie de désertification et qui s'impose par l'exclusion de la vie. Ce qu'il produit en définitive, ce sont des ruines. Et la cinéaste nous suggère que c'est peut être de là qu'il nous faut partir à présent, de ces ruines qui, comme le disait Walter Benjamin, ouvrent de nouveaux chemins, libèrent l'espace de sa géographie et nous poussent à retrouver l'esprit des lieux, une forme de magie où le vivant est ce qui nous constitue. Et s'il fallait une conclusion à la hauteur de l'enthousiasme que suscite La Corde du Diable, elle pourrait se dire comme suit : la façon dont Sophie Bruneau a pensé et voulu son film, sa facture et sa forme, son invention et sa rigueur, sa justesse et son émotion sont déjà un des chemins qu'évoquait le philosophe. L'emprunter en tant que spectateur, c'est déjà faire l'expérience d'autres possibles, c'est déjà tourner dos au désert et en finir avec la peur de l'inconnu. C'est déjà pressentir la mort du fil barbelé et la fin du monde dont il est la signature.

Philippe Simon

Filmographie

animal on est mal

2014, 11' 47", HD couleur, stéréo

Petite histoire technique (et politique) du fil de fer barbelé.

L'Amérique fantôme

2014, 23'48", HD couleur, stéréo

Octobre 2013. Dans un lieu de transit à Nogales, ville frontière entre les États-Unis et le Mexique, des migrants attendent de rentrer chez eux. Ils viennent d'être reconduits par la police des frontières américaine.

Parmi eux, 4 jeunes mineurs d'origine mexicaine racontent leur première expérience de « la traversée du Mur » par le désert de Sonora.

Depuis dix ans, cette zone dangereuse située au sud de l'Arizona est devenue un couloir de la mort.

En coréalisation avec Marc-Antoine Roudil :

Madame Jean

2011, 71', HD couleur, stéréo

Une ancienne ferme dans le sud du Cantal, au bord de la route.

Madame Jean est assise à la table. Elle accueille Marie-Hélène Lafon, écrivain.

Toutes deux sont filles de paysans et ont une histoire en commun.

La Maison Santoire

2011, 11', HD couleur, stéréo

Lecture à deux voix d'une nouvelle écrite par Marie-Hélène Lafon.

terre d'usage

2009, 112', HDV couleur, stéréo

Un territoire, l'Auvergne. Une ligne d'espace qui court de Vercingétorix à la mondialisation. Un personnage, ancien communiste, qui s'appelle Pierre Juquin.

Des rencontres avec des gens qui pensent, agissent et sont. Des situations qui parlent République, religion, capitalisme et guerre. Un portrait en structure mosaïque qui suggère comme un état des lieux.

Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés

2005, 80', 35mm couleur, Dolby SRD

Chaque semaine, dans trois hôpitaux publics de la région parisienne, une psychologue et deux médecins reçoivent des hommes et des femmes malades de leur travail. Ouvrière à la chaîne, directeur d'agence, aide-soignante, gérante de magasin...

Tour à tour, 4 personnes racontent leur souffrance au travail dans le cadre d'un entretien unique.

Les trois professionnels spécialisés écoutent et établissent peu à peu la relation entre la souffrance individuelle du patient et les nouvelles formes d'organisation du travail.

Mon diplôme c'est mon corps

2005, 18', Beta num couleur, Dolby SRD
En psychothérapie depuis janvier 2000,
Madame Khôl travaillait comme femme de ménage pour
cinq employeurs différents jusqu'au jour où elle fit une
chute dans un escalier.

Moramanga

Tout ce qui est beau n'est pas cher

2002, 6', 35mm couleur, Dolby SR
Au carrefour d'une ville de Madagascar tout est en
mouvement, sauf un arbre.

L'enfant parle arbre

2002, 6', Beta SP couleur
Paroles et dessins d'enfants d'une école primaire sur
le monde des arbres et les arbres du monde.

Éloge de la plante

2002, 55', Beta SP couleur
Entretien avec Francis Hallé, botaniste.

Arbres

2001, 50', 35mm couleur, Dolby SR
Avec les voix de
Michel Bouquet pour la version française
Marianne Faithfull pour la version anglaise
Arbres est une histoire de l'Arbre et des arbres.
Il commence par les Origines puis voyage à travers le
monde des arbres et les arbres du monde.
Le film raconte les grandes différences et les petites
similitudes entre l'Arbre et l'Homme avec l'idée
prégnante que l'arbre est au règne végétal ce que
l'homme est au règne animal. Arbres est un parcours
dans une autre échelle de l'espace et du temps où l'on
rencontre des arbres qui communiquent, des arbres qui
marchent, des arbres timides ou des arbres fous...

Pardevant notaire

1999, 75', 35mm couleur
Pardevant notaire est l'histoire croisée de quatre
situations notariales dans une étude de
Haute – Auvergne. A travers le récit de deux ventes
négociées, un inventaire et un dossier de succession,
l'étude du notaire devient le règne des histoires de
propriété et d'argent, des conversations intimes et des
échanges secrets, bref de la comédie humaine.

Pêcheurs à cheval

1993, 13', 35mm noir et blanc, Dolby SR
Pêcheurs à cheval est une évocation poétique d'une
rencontre entre l'homme, la mer, le cheval et le vent.
Mi-hippocampes, mi-pégases, 3 pêcheurs chevauchent
les vagues entre ciel et mer.

**Informations sur les films
sur le site alteregofilms.be**



DEVIL'S ROPE

LA CORDE DU DIABLE

un film de **Sophie Bruneau**

assistante réalisation Celia Dessardo
prise de vue Rémon Fromont, Fiona Braillon
prise de son Félix Blume
montage image Philippe Boucq
montage son Valène Leroy
mixage Cyrille Lauwerier
étalonnage Michaël Cinquin

une coproduction

alter ego films et Les Films du Nord
producteurs délégués Marc-Antoine Roudil,
Sophie Bruneau et François Ladsous
avec l'aide du Centre du cinéma et de l'audiovisuel
de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de la RTBF,
du CNC, du Fresnoy – Studio national des arts
contemporains, de Pictanovo et de la Scam.

2014 / 88'25" / 16/9 / Couleur / Dolby stéréo 5.1
vo en / st fr – esp
visa 139 262

production/distribution

alter ego films
46 rue d'Écosse
1060 Bruxelles
Belgique
info@alteregofilms.be
www.alteregofilms.be
T +32 (0) 2 534 93 77

Les Films du Nord

27 Avenue Jean-Baptiste Lebas
59 100 Roubaix
T +33 (0) 3 20 11 11 30
www.lesfilmsdunord.com
info@euroanima.net