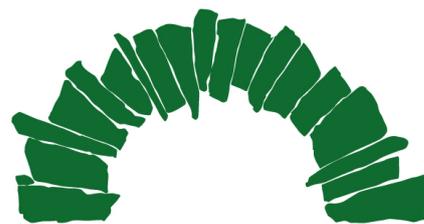


Les rencontres du film d'art

24 – 27 janvier 2019 • 6^e édition



D'après Andy Goldsworthy



C'EST ASSEZ BIEN D'ÊTRE FOU

DE ANTOINE PAGE,

2018.



Après des études d'Histoire de l'Art, Antoine Page réalise ses premiers films expérimentaux (*De la politique, Cap Esterel...*). Mais si le cinéma expérimental l'inspire, sa finalité lui échappe un peu. Il propose alors à la troupe du Cirque Plume de suivre l'une de leurs créations, dont il fera un premier film documentaire, *In Progress*. Mais c'est avec *Cheminement* que, pour la première fois, il a l'impression de faire quelque chose qui lui correspond. Pourtant il n'a filmé « que » des gens qui bricolent des objets hétéroclites dans un grand fourre-tout pour inventer des réactions en chaîne. Vient ensuite *Largo do Machado*, fruit d'une résidence à Rio. Il doit filmer le travail de l'artiste Thomas Henriot. Ensemble ils conviennent de se rendre chaque jour, durant un mois, sur une place populaire de la ville.

En 2009, il rencontre Bilal Berreni (Zoo Project) avec qui il travaillera durant 4 ans sur le film *C'est assez bien d'être fou*. Au même moment, un peu par hasard, il tombe sur une maison dans le Jura, l'ancienne administration d'une usine de carton. L'achat de cette maison impulse la création de la société de production *La Maison du Directeur* montée avec deux associées, Jeanne Thibord et Sidonie Garnier. Il a pu y produire trois de ses films (*Yolande, Maria, Berthe et les autres ; Chalap, une utopie cévenole, et C'est assez bien d'être fou*) sans faire de compromis artistique, mais sans non plus réussir à faire exister l'outil frondeur et militant qu'il avait imaginé. L'expérience s'est ainsi terminée au bout de 5 ans, sur un bilan mitigé. Désormais, « La Maison du Directeur », est une association et a retrouvé sa vocation d'origine : un lieu dédié au travail de création qui permette à toutes sortes de projets d'exister, en toute liberté.

A l'issue de cette expérience, lassé du système de production du documentaire de création qui lui apparaît exsangue, Antoine décide de tenter autre chose. Plus de scénario, plus de contrainte de format ni d'attentes spécifiques. Il tire au sort une ville et part s'y installer pour y réaliser des films, mais sans savoir lesquels.

Tout au long de son parcours, l'approche déontologique a pris de plus en plus d'importance dans la démarche d'Antoine. Ses projets s'inscrivent dans la longue durée et, pour lui, l'indépendance est autant une exigence morale qu'une nécessité créatrice. Il ne croit pas plus en l'écriture de documentaires qu'aux « grands sujets ». Il ne veut d'ailleurs plus faire de films « sur » mais « autour de », et tente d'évoquer plus que dire.

La persistance des images:

Présenté à l'Aventure pour l'ouverture du 14e Festival du Film sur l'Art qui se tient du 13 au 16 novembre à L'iselp, C'est assez bien d'être fou nous embarque dans un voyage, des neiges du Jura jusqu'au port de Vladivostok, avec le réalisateur et Bilal Berreni, dessinateur et grapheur au travail très expressionniste, qui sème sur le chemin ses images et ses installations. Sorte de road-movie artistique, C'est assez bien d'être fou fait dialoguer l'art et le voyage, le cinéma et le dessin, le présent et la mémoire. Une œuvre à la fois ludique et évanescence, joyeuse et mélancolique, en quête de ce qu'il reste aujourd'hui des utopies démembrées par l'Histoire.

Tout commence par un véhicule qui n'avance pas, qui cale, qui redémarre, qui s'embourbe et qu'il faut tirer. Ce camping-car va rendre l'âme et Antoine Page met en scène le voyage à travers la répétition de ces mêmes tentatives d'avancer, sorte de running gag qui pointe déjà les limites de l'entreprise. C'est autour de lui que se construit, dans un premier temps, la narration du film. Sur cette ligne interrompue, sinueuse, brisée de nombreux cartons qui scandent leur progression sous forme de chapitre, cette traversée d'un continent immense s'étire le long de cette ligne narrative presque plane, qui, parce qu'elle se répète, dilate peu à peu le trajet dans une temporalité en suspension, un temps horizontal toujours au bord de la disparition. Les paysages qui défilent se ressemblent. Des rencontres saisies sur le mode du dessin vite croqué, quelques instants de conversations ou des portraits photographiques scandent cette lente progression. Les hommes se ressemblent un peu tous, figures cassées aux mains désormais inutiles, des hommes comme les vestiges d'un monde qui n'existe déjà plus. Et le film avance dans ces répétitions, voué à une sorte de recommencement interminable, comme de légères variations sur un même thème musical, qui sans cesse fait fuir un peu plus loin le sens du voyage.

Au bord de la route, Bilal griffonne sans cesse, ébauche des projets, peint. Comme si, de ce sens toujours dérobé, il tentait de retenir quelques fragments, d'en restituer tout de suite l'impression avant que tout s'évanouisse. Sur le fronton d'une grange, une figure de vache gigantesque. Ailleurs, dans un village, des portraits de poules et des coqs tout aussi massifs vont s'étaler sur les murs après leurs passages. Le montage des images construit lentement une sorte d'échange subtil entre ce qui résonne chez les deux voyageurs des paysages traversés et des visages croisés, et les traces qu'ils laissent là de leur passage dans ces peintures, traces vivantes vouées à l'usure, au temps, à la démolition un jour prochain. Tandis que la caméra de Page s'attarde sur ce que Berreni restitue presque instantanément, à travers ses fresques ou ses dessins, de ces rencontres, le film, lui, travaille dans sa ma-

tière même ce procédé de recréation des impressions. S'instaure très vite ainsi un jeu de va-et-vient entre les images tournées sur le trajet et leur reconstitution dans le film à travers les œuvres du dessinateur. De petites silhouettes de papiers découpées réalisées par Berreni et mises en scène dans l'univers du camion en carton viennent rejouer, sur un mode proche du théâtre d'ombres, ce périple infini qui fait défiler les kilomètres derrière les vitres de la voiture. Plus loin, la traversée d'un village ou un voyage en train donne lieu, à nouveau, à des reconstitutions, véritables décors de théâtre ou jeu de marionnettes. En renvoyant ainsi en miroir les images filmées d'instantanés vécus aux images reconstituées de ces mêmes moments, le film fait presque directement de sa matière sa mémoire, saisissant l'acte de créer comme la restitution presque urgente d'une impression avant sa disparition, redoublant le processus d'enregistrement.

Jusqu'à ce que le camion tombe enfin en rade, mort sur la route. Le voyage continue en train s'acheminant vite vers l'Ukraine. À Odessa, le film bascule. Le double dialogue qui s'était établi dans le film entre le travail de Bilal Berreni et les espaces traversés, prend une toute autre ampleur. À partir du Cuirassé Potemkine d'Eisenstein, Berreni reconstitue à taille humaine les personnages de la fameuse scène des escaliers qu'il peint au pochoir sur des grandes toiles qu'il suspend sur ces mêmes escaliers. Que reste-t-il dans la mémoire collective de cet épisode de l'histoire russe, dont Eisenstein fit l'origine de la Révolution d'Octobre ? Pas grand-chose si l'on en croit les images de Page. Caressée par les personnages du film qui flottent dans le vent à côté des ballons, bonbons et autres téléphones portables, une horde de touristes, de badauds et de vacanciers déambule dans ces escaliers, semblant à peine préoccupée par la puissance évocatrice des sacrifiés d'Odessa.

Les images du film d'Eisenstein, qui appartiennent à la mémoire collective, viennent se superposer aux images de Page, venant construire une troisième image, invisible et mentale cette fois, celle qui fait jouer ensemble le temps de l'installation et celui de la remémoration du film d'Eisenstein.

L'instant se peuple alors de fantômes et ce moment d'invocation dédouble encore la matière du film : ce que Page nous donne à voir, c'est le fonctionnement même de l'art de Berreni qui sans cesse projette sur le monde traversé les images mentales qui persistent en lui, que l'histoire ou le réel ont nourries. Jusqu'à ce que le camion tombe enfin en rade, mort sur la route. Le voyage continue en train s'acheminant vite vers l'Ukraine. À Odessa, le film bascule. Le double dialogue qui s'était établi dans le film entre le travail de Bilal Berreni et les espaces traversés, prend une toute autre ampleur. À partir du Cuirassé Potemkine d'Eisenstein, Berreni reconstitue à taille humaine les personnages de la fameuse scène des escaliers qu'il peint au pochoir sur des grandes toiles qu'il suspend sur ces mêmes escaliers. Que reste-t-il dans la mémoire collective de cet épisode de l'histoire russe, dont Eisenstein fit l'origine de la Révolution d'Octobre ? Pas grand-chose si l'on en croit les images de Page. Caressée par les personnages du film qui flottent dans le vent à côté des ballons, bonbons et autres téléphones portables, une horde de touristes, de badauds et de vacanciers déambule dans ces escaliers, semblant à peine préoccupée par la puissance évocatrice des sacrifiés d'Odessa. Les images du film d'Eisenstein, qui appartiennent à la mémoire collective, viennent se superposer aux images de Page, venant construire une troisième image, invisible et mentale cette fois, celle qui fait jouer ensemble le temps de l'installation et celui de la remémoration du film d'Eisenstein. L'instant se peuple alors de fantômes et ce moment d'invocation dédouble encore la matière du film : ce que Page nous donne à voir, c'est le fonctionnement même de l'art de Berreni qui sans cesse projette sur le monde traversé les images mentales qui persistent en lui, que l'histoire ou le réel ont nourries. Et de la même manière, le film, dédoublant ainsi les images filmées par les images créées, travaille dans sa matière même cet effet de projection et de reconstitution, tout en repoussant sans cesse la question du

sens poursuivie hors champ. Mais on aboutit bientôt à la mer. La dernière séquence, magnifique et émouvante de par sa tranquille tristesse, diffracte le sens du voyage aux quatre coins du monde quand au port de Vladivostok, les machines démembrant les visages peints par Bilal Berrini sur les containers pour les envoyer sur des bateaux dans des horizons divers. Si les machines du monde moderne coupent en morceaux les visages humains, l'art est cette entreprise qui vise, non pas à restituer une entièreté (ce qui produirait encore du sens), mais à disséminer des fragments, pour que persiste encore quelque chose des images.

Finalement, C'est assez bien d'être fou semble parti à la recherche des traces d'une histoire que le temps aura recouverte. D'un certain idéal politique, il ne reste que des figures fantomatiques, des silhouettes blanches de marins peintes sur la coque d'un navire rouillé. Ne reste plus que la persistance des images sur nos rétines, dans notre mémoire collective, celles qui viennent superposer au monde d'autres images. Et c'est ce que tente de restituer sans cesse le film, sur un ton souvent ludique qui cherche à compenser la mélancolie à l'œuvre dans son regard, qui invente à tout bout de champ, qu'il fasse dialoguer le réel avec les dessins, qu'il bricole des théâtres d'ombres chinoises en regard des paysages qui défilent ou qu'il tente de restituer dans la plasticité d'une image du présent l'épaisseur d'une historicité depuis longtemps pourtant évanouie. À la poursuite d'un sens qui toujours se dérobe, dans le temps d'un voyage presque immobile, derrière la désertification des croyances, reste encore ce que nous projetons de désirs, de rêves et d'idéaux. Alors oui, c'est assez bien d'être fou, ou peut être est-ce déjà bien assez.

Écrit par Anne Feuillère de cinergie.be, le 11 novembre 2014.



L'INTERVIEW

Quand le projet du film est-il né ?

C'est Jeanne Thibord, ma productrice de l'époque, qui m'a présenté Bilal. Elle habitait Belleville et avait été impressionnée par les immenses fresques signées Zoo Project qui commençaient à recouvrir tout le quartier. Elle a réussi à savoir qui se cachait sous ce pseudo et a rencontré Bilal Berreni, il venait d'avoir dix-huit ans. Il lui a tout de suite fait part d'un projet qu'il avait de parcourir le monde en repeignant tout sur son passage et de la possibilité de filmer son expérience. Le projet avait tout du fantasme et promettait assurément d'être hasardeux. Jeanne s'est tout de suite dit que nous pourrions nous entendre. C'était bien vu : au bout de dix minutes de conversation, nous étions déjà en train de travailler sur le projet. On ne savait pas, alors, qu'il allait nous occuper durant près de quatre ans.

Le projet a-t-il évolué par rapport à l'idée de départ ?

Totalement. Bilal n'avait pas réellement pensé un projet : c'était juste une idée, un désir de voyage. Dès que nous avons commencé à y réfléchir de manière plus pragmatique, les véritables orientations sont apparues. Le plus simple a été d'identifier ce que nous ne voulions pas faire. Ni un film de street art où, caméra portée, on suivrait un jeune artiste sillonnant les villes et laissant sa marque sur les murs, le tout filmé dans un style coup de poing ; ni un film de voyage où l'on suit des gens sympathiques partis sac au dos à la rencontre de l'autochtone. En fait, on savait très bien ce qu'on ne voulait pas faire, mais pas beaucoup plus. Par contre ce que j'ai tout de suite proposé à Bilal, voyant que nous nous entendions particulièrement bien et que nous étions partis pour travailler longtemps ensemble, c'est de faire une véritable collaboration artistique où il n'y aurait pas un filmeur / suiveur et un filmé / étranger à l'élaboration du film.

Dessin et vidéo seraient imbriqués et Bilal participerait à travers son art, le dessin, au processus de création du film.

Comment s'est passée l'écriture ?

Cette première étape, comme d'ailleurs toutes celles qui ont suivi, s'est déroulée à deux, Bilal et moi. Per-

sonnellement, je crois peu en l'écriture. Scénariser un documentaire, en écrire jusqu'aux dialogues est un exercice que je trouve fastidieux, souvent vain et parfois même contre-productif. Mais nous nous y sommes pliés, car c'était la condition pour produire le film. Néanmoins nous l'avons fait à notre idée en développant la forme artistique du projet. Mais plus que la phase d'écriture, c'est la phase de préparation entre nous qui a été déterminante. Durant plusieurs mois, nous avons réfléchi à la forme artistique que pourrait prendre le projet. Bilal souhaitait tout au long du périple intervenir sur les lieux, en peignant sur les murs, mais également en réalisant des installations. Petit à petit, est née l'idée d'intégrer des séquences entièrement dessinées.

Diriez-vous que c'est dans les séquences animées que cette étroite collaboration est le plus tangible ?

Peut-être, même s'il ne s'agit pas de cinéma d'animation au sens de la technique d'image par image. Bilal était un dessinateur et nous avons tenu à conserver la spécificité de son domaine : c'est la caméra qui filme des dessins et la lumière qui les anime, mais le dessin en lui-même est fixe. Nous n'avons pas non plus souhaité générer de séquences par ordinateur. Nous tenions à garder la matérialité du dessin, le grain du papier, la trace du crayon ou de l'encre... Tous les trucages sont faits à vue, dans un style bricolé, un peu à la Méliès. Donc deux domaines bien distincts, avec chacun sa manière bien spécifique de raconter. Cela a élargi le champ de nos possibilités pour raconter ce voyage forcément très varié.

Cette forme hybride peut-elle être encore caractérisée de documentaire ? N'est-ce pas plutôt du documentaire animé ?

Lorsque j'ai débuté dans le cinéma, je faisais des films dits expérimentaux mais j'étais déjà gêné avec cette appellation cloisonnante. J'aime le cinéma empirique, et toutes les formes sont bonnes pour réussir à évoquer, faire ressentir des choses. Le documentaire est une forme qui ne doit pas être contrainte ou empêcher d'expérimenter. Je pense qu'on est à une période où le documentaire explore davantage de formes – c'est un luxe que la fiction peut de moins en moins se permettre en raison des pressions financières. Le documentaire bénéficie de plus de temps, et m'autorise une plus grande liberté.

Comment avez-vous choisi l'itinéraire ?

Nous souhaitions éviter l'avion. Nous ne voulions pas biaiser les distances et le temps du voyage mais voulions partir de chez nous pour progressivement aller vers l'inconnu. Le

cheminement était important. La Russie permet cela, c'est une culture à la fois proche de la nôtre et absolument étrangère. Vladivostok était un cap, une direction. Nous ne savions pas si nous allions y arriver, mais c'était notre but, un nom qui résonne comme un rêve, le bout du monde. Nous n'en avions pas d'image, juste un fantasme. Le choix de la Russie tient également à notre manière d'envisager la création artistique et le public à qui elle s'adresse. Nous défendons un art exigeant et populaire qui doit être capable de toucher tous les publics, sans distinction de culture ou d'éducation. La Russie, ou du moins l'image que nous en avions, correspondait à cette attente.

Quelles étaient vos références artistiques ?

Nous n'avions pas de références au sens de modèles dont nous aurions souhaité nous approcher, mais d'innombrables sources d'inspiration et d'excitation nous permettant de nous plonger dans un climat propice de création. Nous passions notre temps à feuilleter, lire, écouter, regarder. Des films, bandes-dessinées, romans et livres d'art... Ecouter Bob Dylan, Leonard Cohen, regarder John Mac Cabe, La porte du Paradis, découvrir émerveillés les films d'animations de Yuri Norstein, fantasmer sur la Russie à travers la vision des films de Konchalovski, Mikhalkov, Tarkovski, et évidemment la littérature du xixe... C'était sans fin et grisant. Par contre, durant le voyage nous n'avons emporté avec nous que deux ouvrages : la bande-dessinée Big Questions d'Anders Nilsen et l'oeuvre complète de Nicolas Bouvier. Finalement si après coup je devais choisir une seule source d'inspiration ce serait Bouvier : son érudition douce, sa manière de voyager tout en vivant sur place, sa curiosité permanente, dénuée d'exotisme. Sa façon d'être représentait pour nous une sorte d'idéal, d'équilibre à tenter de trouver. D'autant que faire un film sur un voyage présente de nombreux écueils.

Lesquels ?

Justement ceux qu'évite Bouvier : le survol, l'exotisme, les clichés. Traiter l'itinérance présente toujours le risque de simplifier les choses, de ne pas avoir le temps de les comprendre. De plus nous souhaitions éviter de « dire » les choses mais plutôt les évoquer, les faire sentir. Nous n'avions par de « grand sujet », il n'y avait pas de « pourquoi », de véritable but, mais le désir de dépeindre des ambiances, des caractères,

des styles de vies. Et pour tout cela il faut du temps. Avant même notre départ nous appréhendions que les contraintes inhérentes au voyage n'empiètent sur



le projet artistique.

Justement, comment s'est passé le voyage au sens pratique ?

N'importe comment. Avec Bilal nous n'avions en tête durant la préparation que l'aspect artistique.

Quelle installation faire ? Comment associer dessin et vidéo ? Comment créer une narration ?

Si bien que le jour du départ nous nous sommes aperçus que nous n'avions même pas idée de la route à prendre pour traverser la Suisse. Ce fut à ce titre une improvisation totale du début à la fin. Une seule direction : Vladivostok, pour le reste nous nous en sommes remis aux aléas du voyage.

Pouvez-vous nous parler de ces aléas ?

Ils étaient dus en grande partie aux pannes incessantes de notre camion. Il faut dire que nous avons choisi par souci esthétique un vieux camion Mercedes des années 1970 qui certes nous rendait sympathique et forçait parfois même la compassion des gens que nous croisions, mais qui était d'un manque de fiabilité total. Finalement c'est le camion qui a façonné la première partie du voyage et donc du film. Nous changions d'itinéraire en fonction des pannes et ces pannes nous faisaient rencontrer un grand nombre de personnes, essentiellement des garagistes, qui spontanément nous venaient en aide. Ces aléas étaient les mêmes que ceux de n'importe quel voyageur, mais notre travail était de les transformer en ressorts dramatiques. Je me répète, notre projet était artistique. Il ne s'agissait pas de deux amis qui partent voyager avec une caméra. Nous voulions raconter un voyage ponctué d'interventions in situ de Bilal.

Pouvez-vous évoquer certaines installations?

Les idées de Bilal naissaient la plupart du temps sur place, au fil des rencontres, surtout de l'observation des lieux, de son ressenti. Concernant Odessa, c'était différent. Avant de partir nous nous doutions qu'il serait probablement frustrant d'être toujours en déplacement sans pouvoir approfondir les choses. Nous voulions à un moment de notre périple nous sédentariser et prendre le temps de faire une installation importante. Nous avons donc envisagé en amont plusieurs possibilités, l'une d'elle était l'installation sur les escaliers Potemkine à Odessa. Les événements du cuirassé Potemkine, l'élan populaire, la rébellion des classes dominées, la lutte contre la tyrannie, tout cela transcendé, mythifié par le film d'Eisenstein, cela nous touchait et Bilal a décidé d'en faire une interprétation personnelle qui serait ensuite installée sur les lieux-même du déroulement des événements, les fameux escaliers Potemkine. Bilal est parti de captures d'écran de l'emblématique scène du film où une foule poursuivie par les soldats du tsar dévale les escaliers. Il a isolé dix personnages qu'il a interprétés en pochoirs de trois mètres de haut. Puis on est parti pour un mois de travail « stakhanoviste » : 600 mètres de toiles de jute, 230 pochoirs, 2 kilomètres de câble pour les suspendre... Ce fut assez épique. L'exposition a duré quatre jours.

Qu'avez vous découvert de la Russie ?

Qu'on en dit souvent n'importe quoi ou presque. Avant de partir en Russie les tentatives de dissuasion ont été nombreuses, en particulier venant de l'ambassade de France. Globalement on nous présentait ce pays comme dangereux, peuplé d'habitants avinés et brutaux, passablement racistes...Ce ne fut absolument pas le cas. La chose la plus étonnante pour nous a été l'incroyable bienveillance des Russes et des Ukrainiens pour l'art. C'est cette interrogation sur la place de la culture dans la société qui nous a fait choisir cette destination. En Russie, la culture est populaire, c'est un fait et nous Français n'y sommes pas habitués. Bilal n'en revenait pas : lui qui, à Paris, se faisait systématiquement effacer ses peintures, là il n'en était pas question. Et même quand il lui arrivait de peindre sur un bâtiment que nous pensions abandonné et que le gardien découvrait une fresque gigantesque sur toute la façade, une fois la stupeur passée, l'émotion due au style des peintures de Bilal l'emportait sur toute autre considération et ça finissait autour d'un verre. Nous étions en permanence aidés, que ce soit par les habitants ou même par la police ce qui ne nous dispensait pas de passer par le bakchich (plus joliment appelé procédure « sans protocole »). Enfin, au Kazakhstan, ce sont les peintures de Bilal sur un des derniers bateaux échoués de la mer d'Aral qui l'ont empêché d'être démantelé par les ferrailleurs. On sent parfois

dans le film une certaine nostalgie du communisme... Cela vient du fait que nous n'avons voyagé que dans des régions plutôt pauvres de la Russie et rencontré des gens qui ont beaucoup plus perdu que gagné avec la chute de l'Union Soviétique, comme en témoigne le grand nombre de gardiens de bâtiments désertés.

Comment se sont déroulés la post-production et le montage ?

Notre méthode de travail était la suivante : pour chaque séquence, chacun proposait une version, moi en vidéo et Bilal en dessin. Nous confrontions les idées et gardions la forme qui se rapprochait le plus de l'ambiance que nous avons ressentie sur place. Par exemple, pour la séquence du train kazakh, après avoir fait un essai en vidéo, il était frappant de constater que la version dessinée était non seulement plus évocatrice et poétique, mais aussi plus fidèle à notre ressenti sur place. Nous sommes donc partis sur cette idée de travelling latéral sur un long dessin, révélant wagon après wagon l'intérieur d'un train au moyen de décors coulissants. Peu à peu le style du film s'est affirmé. Un film immersif, une forme assez ludique au départ, qui évolue progressivement, s'épure, à mesure que nous progressions vers des contrées inconnues.

Beaucoup de séquences ont été pensées en post-production ?

Plutôt réalisées que pensées. Même pour les séquences uniquement en dessins, les idées sont majoritairement venues pendant le voyage. Ce fut le cas pour la séquence du train kazakh et aussi pour celle de la traversée du village de Manyana en Ukraine. Pour cette séquence, Bilal a dessiné sur place toutes les maisons du village puis, en post-production celles-ci ont été collées sur du carton, découpées et disposées pour recréer tout le village en maquette. Mais nous bloquions sur la narration. Le liant entre les séquences manquait et le récit était trop fragmentaire. Le fait d'être moi-même acteur du film, l'aspect hétérogène et elliptique des séquences posait des problèmes de point de vue et d'empathie avec les personnages. La solution est venue de la lecture du Don Quichotte de Cervantès, dont les chapitres sont précédés de chapeaux. Ces petits textes faussement informatifs, créent une narration, tout en jouant avec les codes du récit. Dans notre cas cela nous a également permis de transformer des personnes en personnages, de jouer sur les ellipses du récit, de faire exister les transitions. Ce qui était grisant durant ce long temps de post-production c'est que nous testions tout. Une idée en elle-même n'avait pas de sens, elle devait être réalisée et ensuite nous pouvions juger de sa pertinence. Ça a été la période la plus créative de toute la collaboration. Bilal travaillait à un rythme incroyable.

Justement, pouvez vous nous parler de la méthode de travail de Bilal ?

Difficile de parler de méthode tant il expérimentait et changeait d'approche en permanence. Bilal était avant tout un travailleur acharné. Il dessinait tout le temps. Inventait, copiait, transformait, se réappropriait les choses qu'il voyait. Il voulait tout apprendre, tout connaître. Il y avait bien entendu une maîtrise technique chez lui qui lui permettait de passer avec aisance d'un style à un autre et de trouver rapidement la forme pertinente, évidente. Surtout, il allait vite. Je ne pense que sa créativité était d'ordre intellectuel, plutôt une sorte de jaillissement d'idées, quelque chose de viscéral, d'immédiat. Il était rare qu'une de ses recherches ne fonctionne pas, il trouvait souvent très rapidement la forme juste. Simplement il arrivait qu'une séquence fonctionnant de manière autonome ne trouve pas sa place dans la continuité du film. Surtout ce qui selon moi était particulièrement atypique c'était son état d'esprit.

Quel était cet état d'esprit ?

Volontariste et libre. Je sais que c'est une notion galvaudée mais je ne vois pas de terme plus adapté. Bilal disposait de son temps, n'obéissait à aucune règle, ne subissait rien ou presque. Il ne se souciait jamais de la manière de faire les choses, mais les faisait à sa manière. Bilal traçait sa route. Ça n'avait rien de facile, c'était un travail constant, souvent solitaire, cela nécessitait de rebondir en permanence, de refuser la facilité, le confort, la routine. Il avait aussi soif d'expériences, pour lui le geste était au moins aussi important que le résultat. Bilal avait du panache.

Pourquoi avoir choisit de distribuer le film vous-même ?

Parce que la situation est particulière. La sortie du film s'inscrit dans un hommage à Bilal, disparu dans des circonstances tragiques. Nous ne souhaitons pas faire une sortie commerciale «classique». Avec Bilal, tout au long de notre collaboration, nous avons toujours tenu à rester indépendants et à garder la main sur notre travail. Auto-distribuer le film est une manière de garder une cohérence et aussi d'avoir la latitude de faire les choses à notre manière.

Ainsi, plus que de simples diffuseurs, nous souhaitons initier de véritables collaborations avec les exploi-

tants et pouvoir réfléchir ensemble à créer des événements autour du film (intervention de street artistes, échanges avec des carnettistes, mise en situation des maquettes du film, collaboration avec les centres d'art...). Tout cela est en préparation et les idées ne manquent pas. Tout a été atypique dans cette histoire, la distribution se doit de l'être également. Parlez-nous des autres événements en préparation autour de son travail. Lilas Carpentier a dirigé un vaste projet d'édition regroupant plusieurs ouvrages révélant chacun une facette du travail de Bilal (street art, dessins, installations, croquis, projet BD...). Ces ouvrages, 8 000 en tout ne seront pas vendus mais distribués dans des lieux de consultations publics (médiathèque, CDI), afin d'être accessibles à tous. Nous sommes actuellement en train de développer plusieurs projets d'expositions dont une reprise de l'installation des escaliers Potemkine d'Odessa, cette fois-ci sur les escaliers de la gare St-Charles, à Marseille. Les deux villes étant jumelées et présentant une certaine similarité topographique, nous avons déjà imaginé avec Bilal cette installation en diptyque à l'époque du voyage. Tous ces événements seront réalisés en totale indépendance avec une équipe d'amis et de collaborateurs. C'est selon moi la seule manière de faire et un gage.

Et pourquoi avez vous appelé le film « C'est assez bien d'être fou » ?

On a cherché un peu dans toutes les directions, proverbes chinois, fables de La Fontaine, aphorismes divers... Un moment on a passé en revue les citations utilisées par Bilal en regard de ses fresques parisiennes et on est tombés sur « C'est assez bien d'être fou ». C'était une phrase qu'il avait extraite de l'Abécédaire de Deleuze. C'était parfait. Tout tient dans le mot « assez » qui nuance, adoucit et rend accessible cette folie. Une folie douce, un appel à faire des choses, à rêver, à se lancer.



« J'ai commencé par peindre sur les murs de ma ville, de mon quartier. Je défends un art en contact direct avec le spectateur, un art vivant, qui dérange, qui interroge... En France, il me semble que l'art a perdu son caractère populaire et n'est plus réservé qu'à un petit nombre. Pour moi, c'est à l'artiste de faire l'effort d'aller vers les gens et pas le contraire. C'est ce que j'ai essayé de faire avec mes peintures : nouer un dialogue avec le passant, le faire réagir. Alors pourquoi ce projet de film et de voyage ? Au départ mon idée était de m'éloigner, de quitter mon quotidien, mes repères. Partir. Finalement n'importe où. Aller vers l'inconnu. J'ai 20 ans, j'ai tout à voir, à apprendre, à découvrir. J'ai envie de m'éloigner de ce qui commence à devenir un poids. La routine, l'uniformité, le petit milieu de l'art de rue parisien, un aspect "branché" que j'ai toujours combattu. Je crains le piège de l'officialité tout autant que celui de la marginalité, de "l'underground". Partir est un moyen d'échapper à tout cela, d'exciter ma créativité, de respirer un autre air. Ce sera aussi le moyen de confronter mon travail à d'autres regards. Pourquoi le street art ne serait-il réservé qu'aux citadins ? Je veux aller dans les campagnes, dans des lieux vierges de cette culture. Je veux surtout montrer qu'il est possible de peindre, de s'exprimer sur les murs, montrer que l'art peut être accessible à tous. »

Bilal Berreni

PROJECTIONS:

- JEUDI 24 JANVIER À 14H30
- VENDREDI 25 JANVIER À 10H30
- SAMEDI 26 JANVIER À 15H15

Les rencontres
du film d'art

24 – 27 janvier 2019 • 6^e édition



D'après Andy Goldsworthy