

C'est assez bien d'être fou

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 graphiste 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 matière 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. 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 démembrer 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 entièresité (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.

Anne Feuillère