

Entretien avec F.J. Ossang Le cinéma sorcier

Alexandre Fontaine Rousseau

Number 185, December 2017, January 2018

2017 – Bilan et découvertes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87198ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontaine Rousseau, A. (2017). Entretien avec F.J. Ossang : le cinéma sorcier. *24 images*, (185), 25–28.

ENTRETIEN AVEC F.J. OSSANG

LE CINÉMA SORCIER

propos recueillis par **Alexandre Fontaine Rousseau**

Cinéaste discret, auteur de cinq long métrages dont *L'affaire des divisions Morituri* (1984) et *Docteur Chance* (1997), F.J. Ossang s'est fait remarquer plus tôt cette année en remportant le prix de la mise en scène à Locarno pour son plus récent film *9 doigts*. Cette distinction bien méritée souligne à point nommé le caractère unique d'une œuvre légèrement insulaire, située au carrefour du cinéma de genre et de la littérature classique. Nous avons rencontré Ossang lors de son passage au Festival du nouveau cinéma, pour parler d'alchimie et de courants sous-marins. Entre autres.

Dans *Mercurie insolent*, vous écriviez «je filme le moins possible – l'image est un cancer...» Est-ce que c'est ce qui explique qu'il ait fallu attendre sept ans entre *Dharma Guns* et *9 doigts*?

Non. Bizarrement, tout ça s'est fait assez rapidement. *Dharma Guns* est sorti en salles en 2011, puis un coffret DVD de mes films précédents a été publié par Agnès b. et Potemkine en France. En 2012, j'ai écrit *Mercurie insolent* avant de me lancer dans l'écriture du scénario de *9 doigts*. Écrire le livre m'avait fait réfléchir sur le cinéma et je me suis lancé, ça me paraissait un peu suicidaire, dans une histoire maritime. De toute façon, il y a dans tous mes films depuis *Le trésor des îles chiennes* un vaisseau fantôme quelque part dans un coin. Ça s'est donc fait très vite, en un an environ.

Début 2014, j'ai même obtenu l'avance sur recette CNC de la commission Paul Otchakovski-Lazures du premier coup, ce qui ne m'était jamais arrivé auparavant. J'ai ensuite été finaliste pour Arte, mais le projet n'a pas été retenu en dernière instance. Puis, en octobre, le scénario a remporté le prix Eurimages pour le développement. Mais, au printemps suivant, la Commission Eurimages a également refusé le projet... si bien qu'il a fallu trouver d'autres sources de financement, sans l'aide de la télévision. Finalement, nous nous en sommes tirés par l'entremise d'une coproduction portugaise avec Luis Urbano de O Som e a Fúria.

Nous avions un budget limité, environ un million d'euros, mais je tenais absolument à ce que le film soit tourné en pellicule. Psychanalytiquement parlant, je crois que j'ai écrit *Mercurie insolent* pour ne pas céder sur l'option argentique. J'aurais été très triste qu'il se fasse autrement. Peut-être que, quand je serai vieux, je tournerai des films en numérique... mais je ne vois absolument pas ce que *9 doigts* aurait gagné à être fait en numérique. Nous l'avons tourné en six semaines, au rythme de la pensée. Nous l'avons fait à la vitesse de la conception humaine.

Le film se déroule dans un univers irradié et j'ai l'impression que l'image argentique crée un rempart. Elle protège



Portrait de F.J. Ossang par Ulysse del Drago (FNC)

en quelque sorte le film de cette modernité qu'il semble craindre, comme une sorte d'abri nucléaire.

Le cinéma, c'est la lumière. Or, le numérique fonctionne par l'entremise de capteurs. Il n'y a plus de réalité chimique ou optique. Je crois surtout qu'on ne fait pas les mêmes films. C'est la métaphysique du cinéma qui n'est plus la même. L'éthique est différente. Je ne sais plus qui disait ça, mais il n'y a que deux cinémas : le cinéma du visage et le cinéma du paysage. Le noir et blanc est idéal pour les acteurs mais pour les paysages aussi, car il permet de déterritorialiser... Il est beaucoup plus économique,

sur le plan artistique. Du temps où l'on faisait des grands films, du temps de Jacques Tourneur par exemple, il fallait beaucoup plus d'argent pour qu'un studio autorise un cinéaste à tourner en couleur. Je pense toujours mes films en fonction des costumes et des décors. Dès que j'ai les espaces, que je sais où je filme, les choses se débloquent. À cet égard, mes films sont toujours compliqués. Car il s'y opère une transposition, une translation... c'est un état second mais ce n'est pas non plus complètement second. Le noir et blanc permet d'induire cet état, de déterritorialiser. S'il faut qu'il y ait quatre voitures noires et que j'en ai une marron, une violette, une bleue et une noire – ça y est ! On a les quatre voitures noires de l'usine de la mort ! (Rires)

D'autre part, la pellicule impose une discipline différente. On a une à trois prises. Le cinéma, quand c'est un art, est un art collectif... et c'est très tendu, quand on a des moyens limités. On le sent sur le plateau. Mais cette pression fait que le plan que l'on obtient est parfois meilleur que celui auquel on avait rêvé. Depuis *Silencio*, *Ciel éteint !* et *Vladivostok*, j'essaie de revenir à une sorte d'enfance de l'art. Mais ici, je voulais en quelque sorte boucler la boucle, en revenant à la mer. Sur le plan de l'inspiration, c'est un film qui puise dans la littérature – que ce soit Joseph Conrad, Lautréamont ou Edgar Allan Poe. Il y a dans la plastique du film quelque chose de saturé qui évoque pour moi la fin du XIX^e siècle... Le navire se nomme le Marryat, un clin d'œil au capitaine Frederick Marryat qui est l'un des premiers à avoir écrit, en 1839, un récit de vaisseau fantôme. Je voulais aussi que ce soit un film de science-fiction à l'envers. Dans la science-fiction, on place des vaisseaux dans le grand vide sidéral noir – alors qu'ici c'est un peu l'inverse !

Le film effectue un glissement très intéressant d'un genre à l'autre, puisqu'il débute sur le territoire du film noir et se

déplace vers le registre de la science-fiction. C'est un véritable « passage »...

Oui ! Dès que les personnages traversent le premier tunnel, dans la tempête, ils passent dans un autre monde. Le film est divisé en trois actes, ou trois mouvements. Le premier mouvement est de l'ordre du film noir melvillien. Melville est un cinéaste que j'apprécie de plus en plus. Sa poésie m'apparaît de plus en plus évidente. C'était à la fois un acteur, un producteur et un réalisateur – il fabriquait vraiment ses films lui-même. Il y a aussi, chez lui, une espèce d'américanité décalée qui est absolument fascinante. C'est frappant, ne serait-ce que dans sa manière de filmer les voitures. Il était complètement fou ! Au crépuscule, il emmenait sa femme en voiture sur la route d'Orly et lui disait : « tu vois chérie, l'Amérique c'est ça ! » (Rires) Ses films, au final, sont bien mieux que les modèles qui l'ont inspiré. Les abrutis disent que ce n'était qu'un technicien qui faisait du décalque, mais son monde est une espèce d'utopie. *Un flic*, son dernier film, est absolument brillant. C'est un grand poète du Paris nocturne, de la zone.

Pour en revenir à *9 doigts*, suite à cette fuite on bascule dans le film d'aventures maritime et, dans le troisième mouvement, il ne reste plus qu'à essayer d'évacuer ce lent décalage qui ne se contrôle plus du tout, en quittant ce véhicule qui dérive dans le temps et dans l'espace. Est-ce que c'est la mer elle-même qui est démente, qui les manipule ? Est-ce que c'est le temps lui-même ? Je ne veux pas tout dire. Je crois qu'il faut laisser au spectateur la chance de répondre à ces questions. Mais c'est vrai qu'au bout du compte, on se retrouve dans une dimension qui est fantastique. Cette mutation possède quelque chose de baroque. À mes yeux, le film est aussi très eustachien. J'ai récemment revu *La maman et la putain* et Eustache y filme vraiment la parole.

C'est quelque chose que j'ai voulu explorer. On est toujours dans des corridors, les gens parlent, parlent... Ça a été difficile pour Pascal Gregory. Parce qu'il avait beaucoup de texte. Mais dès qu'il apparaît à l'écran, on atteint un autre niveau. On se trouve tout à coup dans une sorte de « transactualité ». Parce que je n'avais pas écrit le film en pensant au terrorisme actuel. Tout à coup, dans ces instants, le film change complètement de niveau d'interprétation. Il mute, si on veut, et je trouve ça très intéressant.

Le navire lui-même est un espace en mutation, une zone transitoire ; c'est d'ailleurs quelque chose qui traverse votre cinéma. *Dharma Guns* aussi se déroulait quelque part entre le rêve et le réel, entre la vie et la mort.

J'ai toujours dit de mes autres films qu'il s'agissait de voyages au pays des morts et peut-être qu'ici, en effet, les personnages sont déjà morts sans le savoir. On me dit toujours que mes films sont « apocalyptiques » ou « postapocalyptiques », mais ce n'est pas complètement conscient non plus. Quand j'écris, j'ai certainement une rage



Dharma Guns (2011)

contre le monde. Mais la notion d'apocalypse contient aussi celle de révélation. Ce que je crains, c'est qu'on ait déjà passé l'apocalypse mais qu'on n'ait RIEN vu! (Rires)

Ce qui distingue ce film des précédents, c'est qu'il s'agit d'une rêverie sur des faits objectifs tels que ces rives de plastique. Le phénomène m'avait intéressé, mais tout ça déborde ensuite vers une interprétation fantastique. À peu près tout ce qui est dit dans le film, à propos du polonium, est vrai. C'est un poison terrifiant, assez facile à manipuler, qui possède de nombreuses utilisations possibles – par exemple, contre l'électromagnétisme. Mais c'est aussi ce qui a empoisonné Marie Curie! « Ne pas ingérer, ne pas inhaler! » La mer me fascine depuis toujours. Je voulais tourner sur un navire. Mais rien que ça, c'est tout un défi. J'ai adoré le bateau sur lequel nous avons filmé, car lorsque nous étions sur le pont, nous nous trouvions quasiment au niveau de l'eau. Parfois, on se croirait presque sur le pont d'un sous-marin! On est à un mètre au-dessus de l'eau!

On se sent infiniment petit, face à la mer. On perd tous nos repères.

Oui. La mer, à cet égard, s'apparente au désert. Elle possède un caractère terrifiant. Aux Açores, nous avons tourné sur un Zodiac. Nous étions aux abords d'un volcan, alors que la tempête montait et j'ai failli me noyer! Après que ça me soit arrivé, je me suis dit: « bon ça y est, on peut y aller! » Le ressac était terrible. Ça grondait. Comme si le Léviathan se trouvait dans les parages! L'agent de la garde côtière nous accompagnant commençait à dire que le temps était venu de rentrer, parce qu'il y avait tout de même des creux de quatre mètres. Mais nous continuions de filmer le plus près possible de l'eau. Enfin. Tout ça pour dire que la mer est puissante.

Sans le vouloir, j'ai tourné une trilogie aux Açores qui commence par *Le trésor des îles chiennes*, se poursuit avec *Dharma Guns* et se termine avec *9 doigts*. Je crois que ce sont les seuls films argentiques qui ont été tournés aux Açores, car le temps y change tout le temps. Quand j'y ai été pour la première fois, j'ai tout de suite adoré cette sensation d'être au bout du monde. C'était métaphysique. Les Açores, sur le plan tectonique, c'est un peu la cocotte-minute de l'Atlantique. C'est l'endroit où la plaque américaine, la plaque européenne et la plaque africaine se rencontrent. Je suis naturellement attiré vers des lieux tels que celui-là, des endroits comme le Japon ou le Chili.

Dans le film, ce que raconte Kurtz sur les courants maritimes est tout à fait vrai. Le réchauffement climatique les affecte et ce déversement d'eau douce dans les océans bouleverse le mélange salin. Or, ce sont ces mélanges salins qui servent de vecteurs aux courants. De plus, les Açores constituent une plaque tournante au niveau des courants aériens. Toutes ces histoires de circulations souterraines, de vibrations telluriques me fascinent. Les anciens étaient au courant de tout cela. Les Portugais, pour traverser l'Atlantique, n'utilisaient pas la même route à l'aller qu'au retour. Ils s'arrêtaient aux Açores



9 doigts (2017)

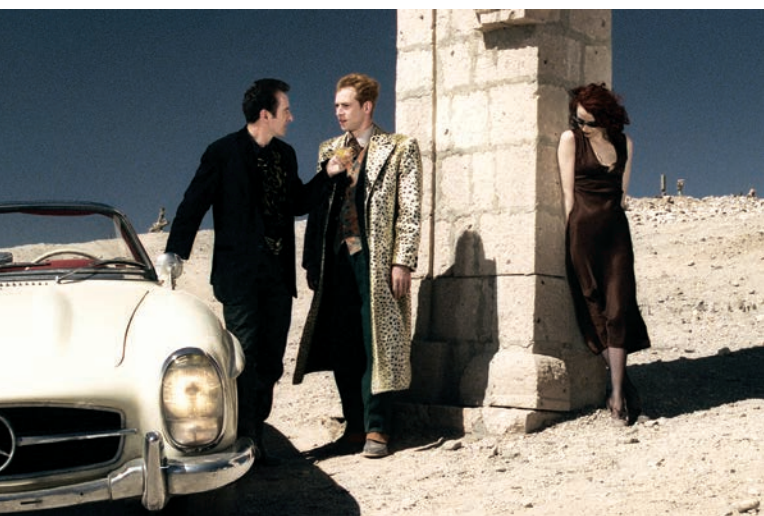
lorsqu'ils se rendaient en Amérique, puis au Cap-Vert lorsqu'ils revenaient. Dans ma jeunesse, j'ai été marqué par l'alchimie, par cette idée qu'il existe un centre du monde – et pour moi, les Açores représentent un peu ce centre du monde. L'Atlantique est un peu la Méditerranée moderne.

Cette idée de « courants souterrains » traverse votre œuvre sous plusieurs formes: réseaux clandestins, espions, sociétés secrètes, qui agissent comme une sorte de fil conducteur diffus.

Le cinéma est un peu sorcier, au fond. Il relève de l'alchimie. Ce qui me fascine dans l'alchimie, c'est qu'il s'agit d'une forme de



9 doigts (2017)



[1-2] Docteur Chance (1997) et [3] L'affaire des divisions Morituri (1984)

métaphysique hypermatérialiste. À cet égard, il me semble que le cinéma marque une sorte de résurgence des temps anciens. Ce culte de la lumière qui traverse son histoire nous ramène à Mazdâ

et à Zarathoustra. Le cinéma a bouleversé la littérature. Quand le muet est arrivé, il a mis en crise tous les types d'expression, il a réhabilité le récit par réseau, par opposition à la progression séquentielle. D'où ce rapport qui existe entre le cinéma et la poésie. J'aime penser que mes récits sont poétiques; la trame narrative est toujours assez simple. Je ne fais pas du cinéma de roman.

Vous venez de la poésie, mais aussi de la musique – et plus précisément du punk.

Quand je suis entré à l'IDHEC à 23 ans, j'étais à cheval entre le punk et la poésie. J'avais été marqué par *Révolution électronique* de William S. Burroughs et par l'art du détournement pratiqué par les situationnistes. Guy Debord a été pour moi un maître de vie. Il a eu une profonde influence sur mes goûts cinématographiques. Il cite par exemple John Ford, Eisenstein, Jozef von Sternberg, Marcel Carné et Orson Welles. Sauf que l'écriture de cinéma et le rock and roll, ce n'est pas la même chose. Le rock and roll, c'est plus facile à vingt ans! (Rires) Mais le cinéma aussi est très physique. C'est une épreuve. Quand je commence un film, je sais que je pourrais en mourir.

Tout de même, on ne fait plus les films comme avant. *L'affaire des divisions Morituri* était un film sauvage, mais parce que j'allais à l'école nationale, les institutions collaboraient: on tournait dans des musées ou au Jardin des plantes. Ça donnait lieu à des situations formidables. On débarquait comme ça dans des musées et les vieux savants qui y étaient enfermés voyaient des punks déclamer du Nietzsche devant des crocodiles empaillés. Ils trouvaient ça très rigolo. Aujourd'hui, un film comme *Morituri* serait mis à l'index parce qu'il ne respecte pas les normes syndicales.

La mort est très présente dans votre œuvre et ce dès le début.

Il faut savoir mettre ses tripes sur la table et la mort, à cet égard, est sidérante. Mais notre rapport à la mort change avec le temps. Elle peut être source d'angoisse, mais elle peut devenir libératrice. On se dit « j'y vais jusqu'au bout et si je suis acculé au mur tant pis, je ferai comme les commandos suicides! » Dès que j'ai eu trente ans, les gens autour de moi ont commencé à mourir. Alors très vite, j'ai côtoyé la mort.

Pour en revenir à 9 doigts: j'ai l'impression que même si le film est très sombre, voire «apocalyptique» à certains égards, il n'en demeure pas moins que c'est un film animé par la révolte, par une volonté de résister.

Il y a toujours de l'humour dans mes films. À Locarno, Wang Bing est venu me voir après la projection pour me dire qu'il avait aimé le film et qu'il l'avait trouvé très drôle. Cela m'a rassuré. Tout ce que je sais, c'est que j'y mets beaucoup de moi-même et des choses que j'aime. Le film est dédié à un très grand poète haïtien du nom de Magloire Saint-Aude. Il n'a écrit que trois livres, mais son œuvre est essentielle. On dirait une sorte de Mallarmé inspiré par le vaudou. J'ai fait ce film et j'espère que quelqu'un le comprendra, qu'il soit Russe, Chinois ou Québécois. ²⁴