

Carlos Ferrand

Francine Laurendeau

Numéro 146, juin 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50400ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Laurendeau, F. (1990). Carlos Ferrand. *Séquences*, (146), 15–19.

CARLOS FERRAND



La société québécoise, jusqu'alors assez frileusement repliée sur elle-même, subit de profonds bouleversements qui inquiètent les uns (voir *Disparaître* de Jean-François Mercier) et, fort heureusement, stimulent les autres (voir *Les Noces de papier* de Michel Brault). Tandis que des cinéastes venus d'ailleurs jettent sur notre réalité un regard neuf. Originaire du Pérou, Carlos Ferrand a délibérément choisi le Québec. Insolite et rafraîchissant, son téléfilm *Cuervo* est un séduisant exemple de rencontre entre deux cultures, entre le Nord et le Sud.

Francine Laurendeau

Séquences — Si nous comencions par le début: où et quand êtes-vous né?

Carlos Ferrand — Je suis né en 1946 à Lima, au Pérou.

— Dans quel milieu?

— Bourgeois. Très aisé. Fils à papa. Mais jusqu'à quinze ans, j'ai eu une vie affreuse dans des internats, loin de la maison. Quand j'ai eu quinze ans, on a eu la bonne idée de m'envoyer étudier à Syracuse, aux États-Unis. J'ai découvert que j'avais un cerveau. J'ai commencé à vivre. Après l'université, j'ai fait un bref retour au Pérou. Et je suis parti vers la Belgique pour étudier le cinéma.

— C'est là que vous avez appris le français?

— Oui. J'étais complètement inconscient quand je suis arrivé à Bruxelles. Je suis allé frapper à la porte de l'INSAS.⁽¹⁾ Le concierge est sorti et m'a dit trois choses: 1) qu'avant tout, il fallait que j'apprenne le français; 2) que l'école était fermée; 3) que même quand elle rouvrirait, il faudrait que je sois accepté. Or, aucune de ces trois idées ne m'avait encore traversé l'esprit. En plus, à cause de cette décision d'étudier le cinéma, mon père m'avait coupé les vivres. J'ai travaillé, j'ai appris le français et j'ai été admis à l'école.

— C'était quand?

— C'était après les grands bouleversements de mai 68. La politique flottait dans l'air, Che Guevara et tout ça. Je me rappelle qu'au cours d'une seule et même journée, quelqu'un m'a introduit au free jazz, à la marijuana et au marxisme-léninisme. J'ai failli mourir sur le coup d'une overdose d'émotion. En 1970, je suis rentré au Pérou. Le gouvernement était socialiste et je suis devenu le cinéaste de la Réforme agraire. Pendant deux ou trois ans, j'ai sillonné le pays avec ma caméra; c'était fabuleux. Nous avons aussi formé un groupe de cinéma politique qui filmait artistes et paysans. Mais la droite est revenue au pouvoir. Et je suis de nouveau parti.

— Par quels détours êtes-vous arrivé à Montréal?

— Je suis passé par ici et j'ai beaucoup aimé. Mais j'ai dû aller vivre une année à Amsterdam pour y attendre mon visa. J'ai dû travailler illégalement. J'ai été éclairagiste dans un théâtre porno. Voilà maintenant treize ans que je vis au Québec et je pense que c'est la meilleure décision que j'aie prise dans ma vie. Auparavant, tout m'arrivait par hasard, par accident.

— Pourquoi le Québec?

— En Europe, les classes sociales me dérangent énormément et en Amérique Latine, c'est la même chose. Ici, tout n'est pas stratifié, tout est possible. Les gens sont accessibles et chaleureux. Nous avons un passé commun: nous sommes des ex-colonisés et nous avons une culture

catholique et latine. Cela donne une structure psychologique qui m'empêche d'être totalement dépaysé.

— Avez-vous le mal de votre pays d'origine?

— Il y a des Latino-Américains que leur milieu nourrit, qui restent là-bas parce qu'ils ne peuvent pas vivre sans la pulsion de leur quotidien, de leur histoire. Tout comme il y a beaucoup de Québécois qui ne peuvent vivre loin du Québec. Moi, c'est le contraire, mon milieu m'étouffe. J'ai besoin de cette distance.

— Avant ce premier long métrage de fiction, vous avez réalisé, au Canada, bon nombre de courts métrages et de documentaires. Vous êtes également directeur de la photographie, notamment dans *Lamento pour un homme de lettres* de Pierre Jutras.

— Je pense qu'un aspect important de ma formation, c'est ma polyvalence. Pas seulement par nécessité mais par culture. En Amérique Latine, on n'a pas la sur-spécialisation qu'il y a en Amérique du Nord. Et quand je réalise un film, j'aime bien tout faire depuis le début jusqu'à la fin: scénario, caméra, montage. J'aurais voulu continuer, mais j'ai fini par comprendre que ç'aurait été au détriment de ma carrière parce qu'ici, on veut des spécialistes. Et si vous n'êtes pas spécialiste, on ne vous fait pas confiance, vous rendez les gens nerveux. Le cinéma n'en est pas moins probablement l'activité qui exige le plus de connaissances générales: humaines, psychologiques, techniques, artistiques, scientifiques.

— Ça se reflète dans vos films?

— Oui, je crois que ça se reflète dans *Cuervo* où j'essaie de vibrer entre différents tons, entre l'action et la tendresse, entre les moments un peu documentaires et ceux de pure fiction, entre la culture du Nord et la culture du Sud.

— Qu'y a-t-il à l'origine de *Cuervo*?

— Je trouve très difficile l'acte d'écrire. J'appréhende l'écriture d'un film et je suis beaucoup plus à l'aise au tournage. Alors, pour me faire la main, j'avais décidé d'écrire un roman policier... qui est devenu le scénario de *Cuervo*. Mais il n'y avait au départ ni idée fulgurante ni volonté d'émettre un message. Il y a des valeurs auxquelles je crois très fort. Par exemple, je suis profémiste (pour ne pas dire féministe parce que ça agace des femmes qu'un homme se dise féministe). Je suis antiraciste. Et prorencontre des cultures. Mais je n'ai pas pour autant envie de livrer une réflexion philosophique. J'adore faire du cinéma; j'adore aller au cinéma. Et je pense en même temps que le cinéma n'est pas un art majeur.

— ???

— Je trouve que le rôle du cinéma est enflé, exagéré dans notre société. On lui attribue trop de pouvoir. On donne trop d'importance aux réalisateurs et aux vedettes. Pour moi, le

cinéma est un art mineur, comme la photographie, la cuisine, la décoration. (Cette affirmation me vaut du reste de superbes engueulades.) Je me dis que si nous n'avions ni littérature, ni peinture, ni musique, si le cinéma était notre seule source de connaissance, nous serions bien à plaindre.

— **Le générique mentionne la collaboration au scénario de Martin Girard.**

— La collaboration de Martin a été très importante pour moi. Nous avons beaucoup en commun, nous partageons les mêmes enthousiasmes. Mais il réfléchit plus que moi. Il m'a aidé à étoffer les personnages, à mettre plus de logique dans la trame narrative.

— **Avez-vous été limité par le fait que *Cuervo* devait être un téléfilm?**

— Non, j'ai essayé de faire le meilleur film possible. Je ne crois pas que j'aurais fait mieux si j'avais tourné en 35 mm. Mon directeur de la photographie, James Gray, est un Québécois. C'est son premier long métrage. Il a fait un travail magnifique. Et en même temps, c'est un juste retour des choses parce que James est la première personne qui m'a donné du travail ici, dans le cinéma, il y a treize ans. Il travaillait comme assistant dans une coproduction, à l'époque des abris fiscaux, *Angela* (réalisé par Boris Segal). J'étais le chauffeur du Winnebago de Sophia Loren.

— **Comment décrire *Cuervo*? Ça commence à Montréal où Clorinda (Kim Yaroshevskaya), séparée de sa soeur jumelle depuis quarante ans, décide de la retrouver. D'après un indice, celle-ci vivrait en Amérique du Sud. Clorinda engage *Cuervo* (Nelson Villagra), détective privé d'origine sud-américaine, et ils partent tous deux jusqu'au fin fond de l'Amazonie à la recherche de la**

soeur perdue. Un petit suspense (petit n'a aucun sens péjoratif) farfelu...

— ...et loufoque, influencé par la bande dessinée, «Matabimono»: c'est le récit d'une errance, d'un vagabondage qui n'ont pas un but très précis, dans lequel l'auteur lève la plume du papier aussitôt qu'il croit que le lecteur a compris. Si j'avais découvert ça plutôt, j'aurais pu prétendre m'être inspiré du «Matabimono», ça aurait fait très chic.

— **Mais un plan du film fait supposer que vous aimez le kung-fu.**

— Oui, j'adore le kung-fu, ce n'est pas intellectuel et ça bouge tout le temps. Pour moi, le cinéma est le mouvement. Il y a des gens qui trouvent que *Cuervo* n'a pas vraiment de but précis, de finalité, de morale. Moi, cette notion d'errance me plaît beaucoup.

— **Moi, ce qui me plaît surtout dans *Cuervo* c'est, mine de rien, la rencontre Nord-Sud. La rencontre entre une Québécoise fascinée par l'exotisme du Sud et un Latino-Américain qui, lui, a choisi Montréal pour sa tranquillité et la beauté de ses hivers.**

— Oui, ça m'est naturel. Je suis naturellement placé entre le Nord et le Sud. On ne dit pas assez que les Québécois font partie de l'Amérique Latine. Je le vis très fortement et mes amis latino-américains aussi. Et j'ai l'impression que ça fait du bien aux Québécois d'entendre parler d'eux par d'autres. Je suis un peu fatigué de la chronique existentielle québécoise, de ce ton grave, solennel et déchirant. Il y a comme un engouement pour la mort. Jean Chabot me dit que c'est une tradition, même dans la poésie québécoise. C'est un peu schizophrène. Moi, quand je descends dans la



rue, je ne trouve pas ça. Je trouve une chaleur et une disponibilité qui me rappellent l'Amérique Latine. Il y a aussi le côté nord-américain, bien sûr. Mais je ne sens pas, dans beaucoup de films québécois, ce goût de vivre, moi qui viens d'un continent merdique, déchiré, foutu.

— **Mais n'avez-vous pas senti aussi, aux derniers Rendez-vous du cinéma québécois, une évolution? Des réalisateurs québécois «de souche» s'ouvrent à d'autres réalités, tandis que des réalisateurs venus d'ailleurs apportent un sang neuf à notre cinéma.**

— Oui. J'ai senti cette année qu'il y avait de la place pour quelqu'un comme moi. L'accueil du public a été très généreux. Il faut dire qu'à travers les années, à cause de la résistance culturelle (bien sûr, absolument nécessaire) du Québec, à cause du documentaire **Disparaître**, on a fini par se former des Québécois une image misonéiste. On prend les Québécois pour plus xénophobes et plus misonéistes qu'ils le sont en réalité. Mon film a quelques dialogues sous-titrés, mon acteur a un accent énorme, c'est tout de même le signe d'une ouverture que ça passe à la télévision.

— **Dans un film de Léa Pool, un personnage parle de Montréal comme d'une île dont aucune rue ne débouche sur le fleuve. Ça prenait le regard de quelqu'un venu d'ailleurs pour nous dire cette vérité que nous ne voyions plus.**

— Je pense que le cinéma québécois commence à déboucher sur le fleuve. Pas seulement avec le regard d'ailleurs, mais avec une façon neuve de se regarder de l'intérieur.

— **Pourquoi avez-vous tourné à Cuba plutôt qu'au Pérou?**

— Parce que la situation est politiquement trop difficile au Pérou pour y amener une équipe québécoise qui n'a pas le réflexe de se protéger, l'intuition de ce qu'il faut faire ou ne



pas faire. J'avais peur qu'une équipe québécoise se fasse tuer au Pérou, carrément. Tandis qu'à Cuba la situation est différente. Quand nous y étions, c'était tranquille, sécuritaire. C'est plus près du Québec, mais c'est quand même exotique. Il a fallu beaucoup de recherches pour les repérages. Il n'y a pas à Cuba un fleuve comme l'Amazone. Et à Cuba il n'y a pas le genre de misère que l'on trouve en Amérique du Sud. Il fallait vieillir, maquiller les lieux de tournage. Le quartier chinois a dû être totalement inventé.

— **Comment s'est passé ce premier véritable contact avec des comédiens professionnels?**

— Ça a été une découverte. J'avais un trouille terrible: est-ce que j'allais pouvoir leur communiquer ce que je voulais en vingt-deux jours de tournage et quarante locations? C'était de la folie. Mais j'étais bien encadré par la maison de production et bien préparé. Et les comédiens se sont avérés de grands professionnels, (ils ont trente, quarante ans de métier). Ils m'ont beaucoup appris. Il leur est même arrivé de me prendre à l'écart pour me dire: si tu veux que je fasse ceci, voici comment me le faire comprendre.

— **À la limite, ce sont eux qui vous montraient comment les diriger.**

— J'ai fait beaucoup de caméra; la caméra est mon instrument privilégié. Et j'avais très peur d'utiliser des êtres humains comme instruments. Mais c'est tellement plus fin comme instrument. Une belle surprise.

— **C'est aussi parce que vous les avez bien choisis, ces comédiens.**

— Ce qui m'intéressait chez Kim Yaroshevskaya, c'est son côté un peu marginal. Je sentais que tout pouvait être possible avec elle. Nelson Villagra habite Montréal depuis peu, c'est une chance. Mais un mois avant le tournage, il ne parlait pas français. Il a dû apprendre son rôle phonétiquement. Il a beaucoup d'oreille. Ce sont deux comédiens qui ont des techniques complètement différentes. Kim travaille énormément le texte. Elle discute, elle suggère des modifications, elle est toujours en train de réfléchir sur son personnage. Elle se donne à fond, elle ne vit que pour ça, même en dehors du tournage. Nelson, c'est exactement l'opposé. Il est calme, toujours un peu en retrait. Il est plus intuitif. Il s'allume seulement devant la caméra. Tout le reste du temps, il a son propre espace qui est un mystère absolu pour moi. Et les deux m'ont donné une performance merveilleuse.

— **Ce n'était pas facile dans un film qui ne se prend pas au sérieux, qui se promène entre le ridicule et le dramatique, entre la cocasserie et la tendresse.**

— Oui, cette désinvolture que je leur demandais était un défi. Ça donne même parfois l'illusion que c'est improvisé. Alors qu'absolument rien n'est improvisé dans ce film. Ça a été une autre surprise pour moi. J'ai fait beaucoup de

documentaires et du cinéma expérimental et, dans ces films-là, l'improvisation est à la base du travail. J'étais convaincu d'être un grand improvisateur. Or, dans un film de fiction, le moment du tournage ne peut pas être un moment de réflexion ni d'introspection. C'est un moment d'accomplissement. Ce n'est plus le temps de changer d'idée. C'est une mécanique purement physique qui demande surtout de la santé, de la mémoire, de l'intuition. Il faut se battre contre le trépid, la lumière, la température.

— **Parlons-en, de la température.**

— Il faisait à Cuba entre 35 et 40 degrés centigrades et 98% d'humidité. C'était l'enfer. Nelson Villagra, qui avait déjà tourné dans les tropiques, s'était juré qu'il ne tournerait plus jamais dans des conditions pareilles. C'est exactement ce qu'il a dû faire. Il déteste la chaleur. Comme Cuervo. Comme moi aussi. J'aime beaucoup mieux l'hiver ici que l'été avec cette chaleur étouffante qui me rappelle l'Amérique Latine.

— **Avez-vous éprouvé des déceptions, des frustrations pendant la réalisation de ce film?**

— Cinématographiquement, une chose m'a manqué: les mouvements de caméra. Parce que, à cause du petit budget, nous devons tenir une moyenne de vingt-cinq plans par jour. (La moyenne au Québec est de quinze et à Cuba sept). La seule façon de s'en tirer était d'éviter toute complication, c'est-à-dire les mouvements de caméra. À partir du moment où la caméra bouge, ça veut dire une heure et demie par set-up. J'ai cherché à compenser: le mouvement est ailleurs. Il est dans le voyage, dans le montage. C'était comme une stratégie de tournage qui avait une incidence cinématographique très précise. On n'a pas pu non plus soigner énormément le cadrage parce qu'on ne contrôlait pas le décor. Alors on a dû faire des compositions moins sophistiquées que lorsqu'on tourne en 35 mm et qu'on a un contrôle absolu de la location. Mais je le savais, c'était entendu comme ça.

— **J'aime beaucoup le générique de début, centré sur un corbeau qui a l'air énorme, avec une trame sonore très évocatrice. Là, la caméra bouge.**

— Non, c'est l'oiseau qui bouge. Le voyage est dans le son: on a fait une synthèse sonore du film dans ce générique qui est accentuée par la fluidité, par la vivacité de l'oiseau exacerbées par un 300 mm qui est un objectif très puissant. Quand on a fait le mixage, à Sonolab, Michel Descombes m'a dit que c'était la première fois depuis très longtemps qu'il faisait un générique sans musique au départ. Je ne voulais pas d'équilibre; je voulais que ça déborde. Je voulais ainsi préparer le spectateur, l'apprivoiser.

— **Et puis cet oiseau reviendra hanter les cauchemars de Cuervo, qui veut dire corbeau en espagnol.**

— Je ne suis pas sûr que ce soit réussi dans le film, mais dans ma tête en tout cas, le corbeau est un symbole

multiple. C'est un animal dur, fort, rapace, noir, un peu épeurant. Un oiseau du subconscient. Aussi, c'est un oiseau voleur, qui vole tout ce qui brille. Et je m'identifie avec ça parce que je fais du cinéma pour le plaisir, ça a quelque chose de gratuit, de frivole, de superficiel même. Oui, cet oiseau résume pas mal de choses qui m'attirent dans le cinéma. Mon détective, un détective qui ne détecte pas grand chose, s'en va avec cette dame parce qu'il sent chez elle une énergie, une étincelle. C'est tout. Il y a dans mon film une patte d'oiseau en l'air qui peut laisser certains spectateurs sur leur faim. Quand nous, Latino-Américains, découvrons l'Amérique du Nord, nous sommes fascinés par tout ce qui brille, par la splendeur de toutes ces choses rutilantes et qui marchent. La première fois que je suis arrivé à l'aéroport Kennedy, j'ai essayé toutes les machines qui distribuaient du chewing gum, des kleenex, des peanuts, des condoms, des comic books, n'importe quoi, je m'en foutais. Mais ce qui m'émerveillait, c'est que toutes ces machines fonctionnaient. J'ai l'air de me contredire? Je pense qu'on peut aimer le côté gratuit du cinéma tout en ayant une culture, une intelligence, des idées. Mon **Cuervo** aura été pour moi un merveilleux prétexte pour faire du cinéma.

— **Est-il trop tôt pour parler du prochain long métrage?**

— J'ai un scénario de long métrage, avec Vision Quatre, qui s'appelle **B**. C'est un thriller futuriste qui se passe à Montréal en 2008.

¹ Institut national supérieur des arts du spectacle.

Carlos Ferrand et ses interprètes

