

Kim Nguyen, réalisateur de *Two Lovers and a Bear*

Jean-Philippe Gravel

Volume 34, Number 4, Fall 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83507ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gravel, J.-P. (2016). Kim Nguyen, réalisateur de *Two Lovers and a Bear*. *Ciné-Bulles*, 34(4), 20–26.



Photo : Philippe Bossé

Entretien Kim Nguyen, réalisateur de **Two Lovers and a Bear**

« Maintenant, j'accepte le risque de l'imprévu et j'aime injecter du chaos et du hasard, quitte à me tromper parfois. »

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Après **Le Marais**, **Truffe**, **La Cité** et **Rebelle**, **Two Lovers and a Bear** est le nouveau long métrage de fiction de Kim Nguyen—cinéaste québécois à la cinématographie singulière s'il en est—qui, en cette matinée de septembre, continuait, après sa présence à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes quelques mois auparavant, d'en assurer la promotion. Sitôt cette entrevue terminée, il s'envolait vers Toronto pour présenter au TIFF **Two Lovers...**, un film qui l'a fait arpenter le Grand Nord sur la trace d'un couple aussi soudé que tourmenté, Roman et Lucy (Dane DeHaan et Tatiana Maslany), fuyant ses démons intérieurs dans les périls et les étrangetés d'un décor propice aux apparitions, autant réelles qu'hallucinées. L'odyssée de Roman et Lucy conjugue la majesté des déserts glacés aux tréfonds brûlants de leur quête intérieure. Elle marque aussi une étape dans l'itinéraire d'un auteur pour qui créer un film n'est pas un processus figé mais, au contraire, en transformation constante. Un peu comme ce « temps élastique » caractéristique du Grand Nord, qui en fait autant un endroit où l'on « peut se retrouver que perdre complètement ses repères ».

Ciné-Bulles: Two Lovers and a Bear s'inspire d'une nouvelle de Louis Grenier. Est-ce votre première adaptation?

Kim Nguyen: Je dirais non au sens où tous les films que j'ai commencés s'ancraient dans une structure archaïque préexistante dont je me demandais, par exemple, si elle allait tenir du drame ulyssien, de l'odyssée ou d'une histoire comme *Roméo et Juliette*, mais c'est la première fois que je réussis à faire passer une histoire déjà écrite jusqu'à l'écran. C'était une nouvelle d'une vingtaine de pages que l'on a beaucoup transformée en cours de route.

C'est une histoire qui vous intéresse depuis la sortie du Marais, vous y pensiez donc depuis longtemps.

C'est vrai... Pour un long métrage, on peut avoir cinq ans qui nous nourrissent, puis cinq autres où l'on procrastine. Peut-être le faut-il pour que ça nous enrichisse. Avec **Two Lovers...**, on a longtemps essayé d'adapter de front la nouvelle, mais on frappait souvent un mur.

Pourquoi?

La nouvelle de Louis Grenier présentait deux récits en un : une histoire dans la ville et un élan dans la fuite. L'élan de fuite était très beau, une grande libération, mais ne préservait pas la tension dramatique du premier acte. Or, si l'on peut se permettre d'avoir deux histoires en littérature, les deux heures de projection d'un film demeurent un temps relativement court; il fallait donc garder un état de tension dramatique et faire que les enjeux ne soient pas complètement résolus. Il y avait aussi un méchant assez concret qui marchait moins bien dans notre adaptation. L'histoire comprenait un personnage menaçant que le premier acte tentait vraiment de condamner. Mais avec le temps, l'intérêt s'est déplacé du point où il s'agissait de condamner quelqu'un à celui où ce qui comptait était la guérison, la libération intérieure. C'est curieux, car je crois m'en rendre compte à l'instant même. Mais ça restait très intéressant de passer à travers plusieurs moutures. On a même laissé le projet de côté un moment, puis un autre réalisateur s'y est attaqué, car il y avait vraiment un souffle dans l'histoire. C'est en sortant de **Rebelle** que j'ai compris que l'histoire était mûre enfin pour passer à l'écran: c'est lorsqu'on s'est laissé aller et que l'on a intégré les éléments de réalisme magique, qui arrivent presque dans la vraie vie du Grand Nord moderne.

Two Lovers... ne comporte pas de méchants à proprement parler, mais Roman et Lucy ont chacun leurs démons intérieurs.

Ce sont deux âmes déchirées qui sont faites pour être ensemble, mais qui peuvent s'entredéchirer aussi...

Seuls contre tous?

Oui, c'est ça.

C'est votre premier film romantique.

Non, **Rebelle** était déjà un film assez romantique. Quitte à passer pour vieux jeu, je dois m'assumer comme éternel romantique. J'aime les grandes histoires d'amour. Les chansons de Louis Armstrong, par exemple, ont une telle naïveté assumée qu'elles sont comme des épurations et j'imagine que l'on cherche à faire la même chose en écrivant. Trouver l'essentiel. Mais je déroge...

Vous êtes très attaché au réalisme magique.

C'est une façon de présenter la réalité assez claire pour moi en opposition au surréalisme, qui se prête mieux au court métrage. Le long métrage exige d'établir une logique même si elle peut déroger de la logique attendue. Quand un personnage de Gogol perd son nez, les conséquences qui s'ensuivent conservent une certaine logique alors que dans le surréalisme, il n'y a pas de sens...

Quels sont les éléments de réalisme magique présents dans le Grand Nord aujourd'hui?

C'est vraiment comme se retrouver sur une base lunaire... Un exemple marquant de réalisme magique troublant, trop glauque pour le film, est cette histoire d'un gars qui se saoule pendant qu'il fait -40 degrés dehors. Il part sur sa motoneige et après un bout de temps, il ne sent pas les poignées, il ne

La nouvelle de Louis Grenier présentait deux récits en un : une histoire dans la ville et un élan dans la fuite. L'élan de fuite était très beau, une grande libération, mais ne préservait pas la tension dramatique du premier acte. Or, si l'on peut se permettre d'avoir deux histoires en littérature, les deux heures de projection d'un film demeurent un temps relativement court; il fallait donc garder un état de tension dramatique et faire que les enjeux ne soient pas complètement résolus.



Tatiana Maslany et Dane DeHaan dans **Two Lovers and a Bear**

comprend pas... Enfin, il réalise que ses mains sont noires, totalement mortes, parce qu'il a oublié de mettre ses mitaines. Ou encore des histoires de gens qui se font attacher avec du ruban adhésif, comme Roman dans le film, parce qu'il n'y a pas assez de policiers pour le contrôler s'il devenait violent. Ces histoires sont vraies, il y a un code différent là-bas. Bien qu'à Iqaluit, où l'on a tourné, je pourrais dire qu'il y avait beaucoup de résilience sociale, de motivation, d'opportunités. C'est très touchant.

J'ai noté cette phrase dans une chanson au début du film: « The spirits are your parents », et je l'ai trouvée intrigante.

Oui... J'essaie de plus en plus de rester en écriture tout au long de la fabrication d'un film, de continuer d'ajouter, de transformer, d'accepter la mutation permanente et j'ai beaucoup plus de plaisir à travailler ainsi. Depuis **Rebelle**, j'accepte que, malgré que l'on planifie beaucoup, rien n'a vraiment été écrit encore une fois arrivée la journée de tournage ou de montage alors qu'avant, j'exécutais un scénario approuvé par les institutions, des *storyboards*, etc. Sans doute par insécurité. Maintenant, j'accepte le risque de l'imprévu et j'aime injecter du chaos et du hasard, quitte à me tromper parfois. Toujours est-il qu'un jour où je mangeais avec Tatiana et Dane, ce dernier a dit: « I don't think I relate to music. » Jamais de ma vie je n'avais entendu ça. Alors Dane a bien voulu que l'on mette ça dans le

dialogue du film. D'autre part, j'écoutais aussi beaucoup l'album que Gil Scott-Heron avait fait paraître avant de mourir — il a été sur le crack pendant 20 ans — et j'ai utilisé la chanson *Parents* pour le film. « *Spirits are your parents* », ce rapport aux racines, c'était très pertinent au Grand Nord, car il est étonnant combien les repères se perdent chez les humains quand il y a eu trahison par les parents. Je ne l'ai pas vécu, mais je sais combien ça peut rester longtemps.

Il y a aussi une citation d'Haruki Murakami à la toute fin du générique...

Ah c'est bon tiens! Vous avez regardé le générique jusqu'à la fin! (rires) Je voulais ouvrir le film avec au début du montage, mais elle était tellement dense qu'elle risquait de distraire le spectateur: l'action avance, mais il est encore là à y penser. Commençons par le début: quand je travaillais sur **Rebelle**, je me suis trouvé à l'aéroport d'Amsterdam à lire *Kafka sur le rivage* quand j'ai vu ces sculptures de bronze représentant deux ours assis l'un contre l'autre. C'est là que l'éclair est venu, que j'ai pensé que **Two Lovers...** profiterait de cette manière qu'à Murakami d'utiliser des sortes de personnages demi-dieux, qui ont des défauts, et d'autres éléments de genre comme le fantastique ou le *thriller*, mais toujours pour mieux creuser la psychologie des personnages. Et qu'en me laissant aller, le film trouverait sa voie.

C'est vrai qu'il y a des tropes tels que l'horreur ou la comédie, des dieux gaffeurs et des personnages un peu nigauds qui découvrent parfois des portails vers d'autres mondes... C'est une très belle littérature, très imaginative.

Oui, oui... « Time expands, then contracts, all in tune with the beatings of the heart », disait la citation. [NDLR: Le temps s'étire et se contracte en tout accord avec les vibrations du cœur.] C'était tellement pertinent au Grand Nord, où le temps a quelque chose d'élastique.

Le film cultive, selon moi, des effets de désorientation sur trois plans: d'abord par rapport au temps, parce que la lumière n'arrête pas de changer, on ne sait jamais trop quelle heure il est; désorientation dans les proportions, au sens où, quand on croit voir un paysage, on ne sait pas si c'est un agrandissement ou un plan éloigné; désorientation enfin sur le lieu et la direction... Puisque Roman et Lucy évoquent sans cesse un mythique voyage dans le sud, alors qu'ils semblent toujours aller plus au nord et s'éloigner de la société.

Ah oui, c'est intéressant, intéressant... Dans le Grand Nord, on sent très fort, émotivement et physiquement, l'élasticité de l'espace-temps. À un moment, il va y avoir 24 heures de lumière, à un autre 24 heures d'obscurité... Tu regardes quelque part, parfois, tu crois que c'est à un kilomètre, alors que littéralement, c'est à 400 kilomètres. On peut vraiment se retrouver là-bas, autant qu'y perdre complètement ses repères. D'où on tournait, on pouvait parfois voir le Québec, qui se trouvait à très grande distance, mais qui nous apparaissait comme une petite montagne à proximité, et aucune façon de savoir...

*Vous avez animé une projection commentée de **The Shining** plus tôt cette année à la Cinémathèque québécoise. Je me demandais s'il existait des*

recoupements entre votre film et celui de Kubrick, notamment sur l'inquiétante étrangeté.

Comme quoi par exemple?

Le motif du huis clos mental et des correspondances entre le décor et les états mentaux.

Disons que j'essaie désormais, de plus en plus, de construire le scénario en relation avec un lieu géographique et de développer dès que possible une relation unique à l'espace. Pendant l'écriture des nombreuses versions de **Two Lovers...**, il y a un lieu qui a vraiment dirigé la seconde moitié du film: les bases militaires abandonnées, des bases satellites de surveillance de la Distant Early Warning Line. Il en reste très peu, mais c'est magnifique, complètement désert, parfois du lichen pousse sur les murs métalliques... Et ça témoigne aussi de l'ancienne « inquiétante étrangeté collective » de ce qu'était la guerre froide. J'y ai aussitôt déplacé mes personnages, car il était complètement crédible qu'ils aillent s'y réfugier. Dans la tragédie grecque, il y a souvent ce motif de l'entrée dans le labyrinthe ou du tunnel pour aller à la rencontre du monstre et je trouvais génial d'avoir un lieu qui en soit la version moderne. Et c'est aussi un voyage à l'intérieur de Lucy. Quand on trouve des espaces pareils, on veut retravailler le récit pour le mettre à leur service. Dans **Rebelle**, j'avais vécu la même situation pour la base militaire du grand colonel. On ne savait pas ce que ça allait être au départ, s'il fallait budgéter une construction, puis on a découvert l'ancienne maison de campagne de Mobutu, un truc asiatique abandonné pour lequel il avait fait venir 200 architectes chinois afin qu'il représente la cité interdite... Quand on est arrivé sur ces lieux, on s'est dit qu'il fallait se plier à ce qui se trouvait là.



*J'imagine qu'explorer, découvrir un lieu, un espace, vient très tôt dans l'idée d'un film: le Grand Nord ici comme ce fut le cas pour l'Afrique subsaharienne de **Rebelle** ou la cité coloniale de **La Cité** et l'environnement du **Marais**...*

Je réalise davantage maintenant à quel point définir l'espace est important, ce que je faisais peut-être déjà inconsciemment auparavant. Nous vivons dans un tel environnement angulaire, standardisé, que le cinéma est peut-être un moyen de fuite hors de cette standardisation des espaces.

Par jeu, j'ai rassemblé ici des noms de cinéastes desquels je vous demande d'identifier quelque chose qui vous rejoint et quelque chose qui vous en différencie...

D'accord...

Pour commencer, Werner Herzog.

Oh. La similitude serait peut-être la prise de risque. Il en a pris beaucoup plus que moi, mais je pense pouvoir m'y identifier. Dans la différence, j'admire beaucoup sa négation du besoin des médias sociaux par exemple, quelque chose que j'aimerais faire davantage. Parce que ça devient presque une tare de nos jours...

... de ne pas avoir d'empreinte sur Internet?

Oui. On est toujours en train de consulter nos messages, au point qu'une étude aurait dit que nous étions l'une des premières générations dont le quotient intellectuel avait baissé par rapport aux précédentes! Ça semble sensé, car si l'on utilisait tout le temps passé à regarder des messages pour lire, discuter, fréquenter et échanger avec ses amis, on serait probablement des meilleures personnes. (rires)

Le suivant est Lars Von Trier...

Bonne question. Je me souviens d'**Europa**, qui m'avait beaucoup marqué à l'époque. C'était vraiment quelque chose.

Il était déjà très provoquant avec ce genre de films qui précèdent son virage dans les abysses du pathologique...

Je ne pourrais pas vraiment parler des similitudes et des différences avec mon cinéma. Mais il continue, à chacun de ses films, de risquer la forme, de se réinventer, j'aime beaucoup ça quand même, c'est très courageux. Et très technique aussi. Il est intéressant de se rappeler à quel point cet auteur maîtrise la forme quand il décide de filmer quelque chose à l'épaule, par exemple.

*Je le mentionne à cause de la nature, dans **Antichrist** notamment.*

Le film m'a semblé nettement moins intéressant après que le personnage de Willem Dafoe se soit fait attacher une meule au mollet, non? Et quand le renard nous regarde, est-ce que ça se voulait volontairement ironique ou pas? Je l'ai perçu comme ironique, mais j'ai toujours eu des doutes.

C'est un peu comme l'ours qui agit comme le cœur de votre récit: il commente l'itinéraire des personnages, il donne peut-être la morale de l'histoire, mais à d'autres moments, il grinche ou il a faim. On peut se poser la même question.

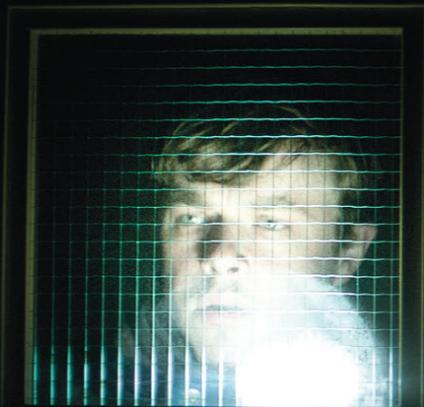
Tout à fait. En tout cas, voilà un trait en commun: l'animal parlant! (rires)

*Le suivant est l'auteur de **Take Shelter**, Jeff Nichols.*

Ah, quand j'ai vu **Take Shelter**, j'ai été soufflé d'autant plus qu'il aurait fait le film avec seulement 600 000 \$ US. Ce film comportait une telle maîtrise de l'angoisse, ne serait-ce que dans la détermination du personnage à construire son abri. Une dimension importante de mon travail est d'arriver à lier les éléments extérieurs à l'angoisse intérieure, de créer un pont entre eux et **Take Shelter** est vraiment accompli sur ce plan. C'est drôle d'ailleurs que vous en parliez...

C'est une belle histoire d'amour, surtout vers la fin quand la femme de Curtis accepte de passer la

Il y a peut-être 15 ans, j'étais convaincu que le film comptait plus que tout, même au détriment des personnes qui le font. Qu'il fallait un entier dévouement au film, qu'importent les dommages collatéraux. Mais ma vision a changé parce que les gens qui font le film sont le film. La trahison est peut-être inévitable tôt ou tard parce que tout le monde veut faire du cinéma. Mais quand le noyau de création du film est déterminé [...] il y a un code qui s'établit comme entre guerriers et qui est comme une loi à respecter, une unité qui ne doit pas être trahie.



nuit, ou peut-être quelques jours, dans l'abri avec lui et leur enfant. Elle accepte donc de le suivre dans son délire, mais le moment arrive où elle dit: « D'accord, on a fait ce que tu penses qu'il fallait, mais maintenant on sort, maintenant c'est terminé. » Je voyais une analogie avec le geste extrême que pose Roman pour que Lucy cesse de se sentir traquée par son fantôme personnel. Cette dimension amoureuse où un partenaire renonce à raisonner l'autre et qu'il entre, au contraire, dans son délire dans le but de les en sauver tous les deux. Comme un rituel.

Oui, le rituel est un thème récurrent. Je pense surtout à **Rebelle**, car quand je faisais des recherches sur les enfants soldats, il y avait cette idée que, parfois, un seul rituel fort, où la personne était très impliquée, pouvait s'avérer beaucoup plus efficace que des années entières de thérapie. Ces rituels sont importants dans nos vies. Je crois que pour se construire, il faut conserver l'univers intérieur du rituel. Après la Grande Noirceur, on a voulu se libérer du joug manipulateur du catholicisme au Québec, mais on a oublié de le remplacer par d'autres rituels. On ne s'en sort pas, il faut avoir un univers, quel qu'il soit, même si l'on assume que c'est de la fiction ou de la « psychomagie » comme dirait Jodorowski. Malheureusement, notre peur croissante du ridicule nous empêche de ramener ces choses dans nos vies. Alors, j'aime que le cinéma nous montre ces rituels de guérison.

Être dans le cinéma, c'est déjà un privilège, parce que ça consiste à travailler avec le symbolique, que regarder un film, en salle du moins, tient encore du rituel, et que je sache, le rituel est aussi au tournage quand on cherche à provoquer la symbiose entre les acteurs, les éléments et les situations qui vont faire exister l'histoire.

Il y a peut-être 15 ans, j'étais convaincu que le film comptait plus que tout, même au détriment des personnes qui le font. Qu'il fallait un entier dévouement au film, qu'importent les dommages collatéraux. Mais ma vision a changé parce que les gens qui font le film sont le film. La trahison est peut-être inévitable tôt ou tard parce que tout le monde veut faire du cinéma. Mais quand le noyau de création du film est déterminé — c'est peut-être vague ce que je dis — il y a un code qui s'établit comme entre guerriers et qui est comme une loi à respecter, une unité qui ne doit pas être trahie.

Je visualise un tournage en deux langues, le français pour l'équipe et l'anglais pour les acteurs qui sont deux étoiles montantes. Ai-je raison?

Tout le monde parlait anglais en fait. À Iqaluit, tout le monde parlait anglais, c'est pour quoi on a choisi cette langue. La difficulté avec les « étoiles montantes » est qu'il faut traiter avec des agences et toutes sortes d'instances alors qu'à Iqaluit, il n'y a pas de loges pour les vedettes, par exemple. « On

tient à tourner dans le Grand Nord, alors Dane aura, disons, une tente chauffée, mais pas sa loge. » Une fois le tout établi dès le début, ça a fait partie du plaisir.

*Dans le fil de l'humanisme de vos films, est-ce que l'on peut voir dans **Two Lovers...** une fable en avertissement sur les amours trop fusionnels?*

J'hésite à dire quelle est la morale d'un film pour la laisser aux spectateurs puisqu'il ne m'appartient plus vraiment une fois qu'il est fait.

Ou s'agit-il des dangers de la fuite de ce dont on ne peut parvenir à s'échapper entièrement?

Je n'ai pas la prétention de le dire explicitement, mais il y a certainement des choses dans nos vies qui nous marquent et dont il est faux de dire que l'on peut vraiment guérir. On ne peut pas guérir de tout. Moi qui n'ai pas vécu ce genre de drames, je crois qu'il faut les assumer et assumer que l'on ne peut pas s'en libérer entièrement. Ce terme d'amour fusionnel est intéressant. Nous avons tendance à vouloir nos relations trop standardisées de nos jours, il faut plutôt ouvrir cette notion de relation amoureuse.

Il faut l'inventer.

L'inventer et ne pas essayer de la placer dans le cadre que l'on nous impose.

Reste qu'à la toute fin du film, on se trouve dans une imagerie très intra-utérine, avec ce couple enlacé dans un trou creusé au bout d'un tunnel de neige. Ils se soudent vraiment l'un l'autre.

C'était dans l'histoire de Louis Grenier, ça. Et, c'est drôle, mais Roger Frappier et moi avons tout essayé

pour avoir une fin différente. Cette fin a sa composante optimiste aussi puisque c'est une représentation symbolique de la libération, mais c'était très dur de s'y résoudre.

Y a-t-il quelque chose que vous aimeriez ajouter que nous n'avons pas traitée?

Ça serait une autre entrevue, mais on est vraiment en mutation dans notre façon de raconter des histoires et je suis curieux et inquiet à la fois de savoir ce que sera le prochain médium narratif de masse d'ici quelques années. Les séries peut-être? Comme *Narcos*, que je viens de voir, avec cette idée de faire comme un roman complexe, mais aussi de faire 24 épisodes qui ne vont pas se renouveler. Je me demande si l'on n'amorce pas un retour vers la littérature, en fait. Vous en pensez quoi?

*Je pense que regarder *Lost au complet* quand personne n'en parlait déjà plus m'a pris 75 heures quand lire *Ulysses de Joyce* aurait pris, dans l'absolu, trois fois moins. Alors le dilemme...*

C'est probablement la paresse! ☹

