

Ciné-Bulles

L'ambivalence de la posture héroïque / *Drive* de Nicolas Winding Refn, États-Unis, 2011, 101 min

Jean-François Hamel

Volume 30, numéro 1, hiver 2012

URI : id.erudit.org/iderudit/65547ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hamel, J. (2012). L'ambivalence de la posture héroïque / *Drive* de Nicolas Winding Refn, États-Unis, 2011, 101 min. *Ciné-Bulles*, 30(1), 42–45.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org



Photo : Richard Foreman

L'ambivalence de la posture héroïque

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Le récent film du cinéaste danois Nicolas Winding Refn s'ouvre sur une scène se déroulant dans la chambre du protagoniste. Il est debout, devant une fenêtre, en train de donner des directives à un interlocuteur au téléphone : « If I drive for you, you give me a time and a place. I give you a five-minute window, anything happens in that five minutes and I'm yours no matter what. I don't sit in while you're running it down; I don't carry a gun... I drive¹. » Cette phrase, prononcée d'une voix calme et assurée, fonctionnera comme un véritable leitmotiv tout au long de **Drive**. Cascadeur dans des films d'action le jour, chauffeur pour des truands la nuit, « The Driver » (ainsi qu'on le désigne) fait la rencontre d'une voisine, Irene, qui a un fils, Benicio. Il apprend que le mari d'Irene, Standard, est en prison. Lorsque celui-ci est libéré, des hommes viennent lui réclamer une forte somme d'argent. Le vol semble le seul moyen de sortir de cette impasse. The Driver l'accompagne à titre de chauffeur. Le braquage tourne mal et Standard est tué. Sentant la vie d'Irene et de Benicio en danger, The Driver se lance à la poursuite des individus derrière ce coup monté. Il remonte jusqu'à un mafieux, Bernie, ancien producteur de cinéma et ami de Shannon, le propriétaire du garage où The Driver travaille.

En surface, **Drive** apparaît comme un hommage au film noir. L'esthétique rétro et la musique judicieusement décalée, évoquant les années 1980, lui confèrent un statut de film *cool*. Une mise en scène léchée et stylisée accentue cette impression. Même constat pour l'histoire, en apparence simple et superficielle. Pourtant, qu'on ne s'y méprenne pas : le film de Nicolas Winding

1. Traduction libre : « Si je suis ton chauffeur, tu m'indiques une heure et un lieu. Je te donne cinq minutes et peu importe ce qui arrive durant ce temps, je suis ton homme. Je ne m'implique pas dans ton truc et je ne porte pas d'arme : je conduis, c'est tout. »

Refn est bien plus complexe, bien plus intelligent qu'il ne le laisse paraître de prime abord. La première scène dévoile le cœur de **Drive**: seul chez lui, plongé dans la pénombre, le héros dicte sa propre loi, dont il ne dévie jamais. C'est la réactualisation d'une figure héroïque ancienne, ancrée dans le cinéma des années 1960 (européen) et 1970 (américain), qui donne à ce film sa véritable richesse. On pense alors au **Samouraï** (1967) de Jean-Pierre Melville et à **Taxi Driver** (1976) de Martin Scorsese comme points de départ à partir desquels le réalisateur construit son personnage.

Un héros sans identité

Cette première phrase, *The Driver* la répète lors de la « mission » qui coûte la vie à Standard. Et ce n'est pas un simple effet de style, car cette phrase le définit complètement. D'une froideur calculée, il respecte scrupuleusement des règles strictes qui régissent son existence. Sa première mission, qui occupe le début du film, en dévoile le caractère: silencieux, conduisant à vive allure, mais avec précision, il transporte deux voleurs sans jamais demander d'explication, sans en fournir non plus. L'échec n'est pas une possibilité; il va jusqu'au bout du rôle qu'il s'est lui-même octroyé. Cette loi morale, qui n'est pas une loi sociale — *The Driver* n'est ni policier, ni détective —, rappelle celle de Jef Costello, protagoniste du **Samouraï**, un tueur professionnel soumis à un code d'honneur qu'une citation, donnée d'entrée de film, vient expliciter. L'héroïsme se trouve ici articulé autour d'une discipline contrôlée: même en l'absence de Standard, *The Driver* ne provoque aucun rapprochement avec Irene. C'est vers Benicio, très souvent, qu'il tourne son attention, comme si sa loi intérieure ne lui permettait que d'être une substitution du père et non un amant. Dans sa première partie, qui précède la libération de Standard, **Drive** parvient à partir de cette dualité entre désir et devoir à créer de sublimes moments qui laissent croire que quelque chose aurait pu être possible entre *The Driver* et Irene.

C'est également dans sa profonde solitude que *The Driver* rappelle Jef Costello, mais aussi Travis Bickle, le vétéran du Vietnam tourmenté aux tendances psychopathes de **Taxi Driver**. Et c'est grâce à cette solitude que le récit atteint une dimension existentielle. Très présente dans les décennies où furent réalisés les films de Melville et de Scorsese, cette composante est peu exploitée dans le cinéma de genre contemporain. **Drive** la recrée à travers son personnage dont l'héroïsme, à l'instar de Costello et de Bickle, est puissant et certain. La volonté de parvenir à concrétiser leur quête est inébranlable: Bickle, après l'achat de ses armes, plonge tête première dans un horrible carnage sans jamais regarder en arrière; *The Driver*, après la mort de Standard, fonce vers toutes ses victimes avec une farouche détermination qui ne faillit jamais. Mais il n'en va

pas de même de l'identité de ce dernier. Et le film propose des pistes de réflexion stimulantes sur cette question. Le héros de **Drive** n'a pas de nom, occupe une fonction le jour et une autre la nuit, comme autant d'existences qui se chevauchent en toute liberté. Métaphoriquement, le cinéaste expose ce trouble identitaire en mettant un masque (objet déjà porté précédemment lors d'une cascade) sur le visage de son héros dans une formidable séquence où il se débarrasse de l'associé de Bernie. À partir de ce moment, il est enfin un, en harmonie avec ses deux soi pour la première fois.

Ces multiples identités qui caractérisent le héros le rendent d'autant plus fascinant qu'il en garde le secret. Solitaire comme le sont Costello et Bickle, *The Driver* est un être opaque, qui refuse de se laisser cerner. Sans passé, sans avenir, ces héros existent pour le travail qu'ils accomplissent au présent, seule réalité qu'ils semblent concevoir. Ils sont à la fois les instigateurs et les exécuteurs de leur propre justice. Et contrairement à une autre tradition, celle du « héros cynique », populaire aujourd'hui, la tradition à laquelle s'associe *The Driver* est plutôt celle d'un « héros ascétique ». Méthodique, isolé, il a des valeurs — certes contestables — qui sont au cœur de sa démarche et qu'il prend très au sérieux. Elles définissent ses actions et les rendent légitimes à ses yeux, même si elles impliquent, pour *The Driver* comme pour Costello et Bickle, des actes de violence que la société réprimande. C'est ce qui en fait des antihéros: des hommes dont l'héroïsme vacille entre un élan de courage et un refus d'adhérer à une loi sociale, lui préférant la leur. **Drive** laisse les images exprimer cette logique par une mise en scène qui, malgré son apparente flamboyance, est en fait parfaitement rigoureuse. Les plans précisément composés et les éclairages travaillés avec un soin impeccable traduisent à la fois la solitude du *Driver* et la minutie dont il imprègne sa mission.

La grandeur du sacrifice

Ce qui distingue *The Driver* du « héros cynique », c'est la valeur qu'il accorde à son sacrifice. Car même s'il suit sa propre volonté, c'est vers autrui que se porte son héroïsme. Nul égoïsme ne vient corrompre cette résolution. Même constat dans **Taxi Driver**: lorsque Travis Bickle décide de mettre à exécution sa folie meurtrière, c'est pour sauver de la rue une jeune prostituée de 13 ans. Quant au *Driver*, la situation dans laquelle il se trouve ne le concerne pas directement: l'aide qu'il apporte à Standard, puis à Irene, ne vient pas d'un goût pour le profit personnel. On remarquait déjà cela dans **Le Samouraï**, alors que Costello, à la fin, se présentait devant sa prochaine victime, une pianiste, sans munitions. Il préfère être tué plutôt que de sacrifier cette femme qui a refusé de le faire condamner en mentant aux policiers. Le héros, tel que ces films nous le montrent, préserve son honneur jusque dans la mort.

Une véritable scène d'anthologie de **Drive** traduit ce sacrifice : The Driver, arrivé au bout de sa mission, a rendez-vous avec Bernie dans un restaurant. Pressentant sa fin prochaine, il accepte cette finalité pour assurer la survie d'Irene et de Benicio, qui seront épargnés si The Driver consent à rendre l'argent. Ce qu'il fait, abandonnant le butin à proximité du corps inerte de Bernie qu'il est parvenu à tuer lors d'un duel qui le laisse néanmoins entre la vie et la mort. Il choisit ainsi la voie de l'héroïsme jusqu'au-boutiste dans le respect scrupuleux de son code

Objet de désir, raison du sacrifice, présence réconfortante, la femme donne parfois l'impression d'être trop naïve. Irene serait, selon une première lecture, sans véritable psychologie : faible, ayant besoin du Driver pour vivre. Cela dit, le film permet d'interpréter cette relation autrement et à un autre niveau. Certes, Irene se trouve dans une impasse dont va la tirer le héros. Mais elle a aussi la force positive qui manque au Driver, comme la détenait Betsy dans **Taxi Driver**, la femme blonde qui obsède Travis Bickle. Ainsi, **Drive** fusionne deux types fé-



La menace (le mafieux Bernie) et la protégée (la voisine Irène) — Photos : Richard Foreman

d'honneur. Travis Bickle avait opté pour ce même sacrifice : il renvoie chez ses parents une fille perdue en risquant sa propre vie. C'est pour assurer le retour à la situation initiale, avant l'éclatement du drame — dans le cas de **Drive**, l'existence paisible d'Irene et de son fils —, que se sacrifie le héros.

La femme est au cœur de ce sacrifice. À chaque fois, c'est elle qui extirpe le héros de sa solitude, lui permet, autrement que par la violence, d'entrer en contact avec le monde. La pianiste du **Samouraï** laisse des traces dans le cœur de Costello; la prostituée de **Taxi Driver** fait naître chez Bickle l'envie de la revoir et de la sauver. Dans **Drive**, Irene incarne une femme peut-être encore plus pure, plus innocente, mêlée malgré elle à une sordide affaire. Elle pourrait avoir une autre origine : il ne serait pas exagéré de voir en elle une sorte de nouvelle Jeanne, la figure féminine de **Pickpocket** (1959) de Robert Bresson. Créature angélique, celle-ci personnifie la bonté généreuse qui manque au héros, Michel. Jeanne somme Michel de visiter plus souvent sa mère, souhaite l'éloigner du crime; la réaction d'Irene, choquée par la violence dont fait preuve The Driver, trouve un écho en Jeanne, qui reproche à Michel ses choix de vie. C'est justement cette distance entre le monde du héros et celui de la femme qui incite ce dernier à se rapprocher d'une présence féminine, laquelle va donner un sens nouveau à son existence solitaire.

minins — la femme en détresse et la femme lumineuse — en Irene, ce qui ajoute à la densité du personnage. Elle incarne à la fois pour The Driver l'objet vulnérable de son sacrifice et la fenêtre sur une réalité plus belle et plus joyeuse.

Le basculement dans la violence

La violence est inhérente à la quête héroïque du Driver. Elle est une nécessité, une sorte de passage obligé à partir duquel il peut sauver Irene. Si elle ne vient pas de lui, elle surviendra contre lui. Le héros est tout à fait conscient de cette réalité. Dans cette optique, le meurtre ne lui procure ni excitation ni contentement : il est seulement le geste vital qu'impose la tâche dont il s'est investi. **Drive** paraît représenter la violence à la manière des films de Quentin Tarantino. Une violence stylisée, langoureuse, pulsionnelle. Mais rien ne pourrait être plus faux. En effet, The Driver, contrairement aux personnages de Tarantino, ne prend aucun plaisir à commettre des actes violents. Il suffit de regarder les scènes où se produisent des meurtres dans le film de Nicolas Winding Refn pour s'en convaincre : souvent, le meurtre est rapide, découpé sèchement. C'est vers le visage ensanglanté du Driver que se tourne la caméra, laquelle semble s'attarder davantage à ce qu'il advient après l'action que durant celle-ci.



Cette approche est révélée dans la remarquable séquence de l'ascenseur : après avoir sauvagement abattu, sous le regard éfaré d'Irene, un individu envoyé pour le surveiller, The Driver, muet, guette la réaction de celle-ci, qui s'est éloignée de lui. La peur les fige dans l'espace; le temps semble suspendu pendant cet instant d'une troublante intensité. Bien plus que le meurtre lui-même, l'échange de regards est le véritable point culminant de cette scène. Chez Tarantino, la situation est généralement inverse : les regards et les mots servent à créer la tension; la violence en devient le terme. Cette comparaison dévoile deux manières de concevoir la violence : le modèle tarantinesque dont le héros est un simple actant, un genre de personnage de jeu vidéo qui ne vit pas l'après-violence, uniquement la stimulation instantanée que lui procure cette violence et qu'elle donne par procuration au spectateur; l'autre modèle, auquel se rattache **Drive**, imagine le héros comme un être pensant, qui est interpellé par cette violence et l'impact qu'elle produit sur son environnement.

Le surgissement de la violence prend ainsi une dimension tragique parce qu'il a pour ancrage un héroïsme existentiel. Cet héroïsme-là n'admet pas la légèreté cynique des tueurs à gages de **Pulp Fiction**. Le héros de **Drive** conçoit sa démarche avec gravité, dans un ordre presque monastique. Il y met sa vie en jeu; c'est là qu'il devient véritablement héroïque, mais aussi vulnérable. La tragédie est marquée par la violence qu'elle provoque inévitablement. Le film de Nicolas Winding Refn refuse en quelque sorte la facilité dont se prévaut Tarantino : celui-ci orchestre une violence qui prend des allures comiques parce qu'elle n'a qu'une valeur graphique et ne repose sur aucun fondement métaphysique. Contrairement aux personnages tarantinesques, The Driver distingue quelque chose au-delà de la violence, qui touche à son existence même.

Avant d'affronter son destin dans une ultime et inévitable confrontation, il fait part à Irene de sa joie d'avoir croisé son chemin : c'est la plus belle chose, dit-il, qui lui soit arrivée. Cela illustre son tempérament de héros dévoué à sa mission sanglante, mais sensible aux répercussions que ses actions auront au moment même où il fait l'expérience d'un bonheur jusqu'à l'inespéré. Après avoir rétabli l'ordre dans la vie d'Irene, qu'importe s'il vit ou s'il meurt ! Pour un héros comme The Driver, la tâche accomplie est la seule véritable satisfaction. Outrepasant les limites du film de genre, **Drive** transpose dans un cadre contemporain une figure héroïque d'autrefois, obscure, négative et silencieuse, respectueuse d'un code d'honneur strict, et qui accepte de confronter sa destinée, comme le font tous les personnages tragiques. ■



États-Unis / 2011 / 101 min

REAL. Nicolas Winding Refn **SCÉN.** Hossein Amini, d'après le roman de James Sallis **IMAGE** Newton Thomas Sigel **MUS.** Cliff Martinez **MONT.** Matthew Newman **PROD.** Michel Litvak, John Palermo, Marc Platt, Gigi Pritzker et Adam Siegel **INT.** Ryan Gosling, Carey Mulligan, Albert Brooks, Bryan Cranston, Oscar Isaac, Kaden Leos, Ron Perlman, Christina Hendricks **DIST.** Alliance Vivafilm