

Fantômes dans la machine *Drive My Car* de Ryūsuke Hamaguchi

Jean-Philippe Gravel

Volume 40, numéro 2, printemps 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/98196ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gravel, J.-P. (2022). Compte rendu de [Fantômes dans la machine / *Drive My Car* de Ryūsuke Hamaguchi]. *Ciné-Bulles*, 40(2), 10–13.



Yusuke (Hidetoshi Nishijima) et sa conductrice Misaki (Tôko Miura)

Fantômes dans la machine

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Devenir, être, se sentir pleinement humain n'est pas une chose acquise ni évidente face aux épreuves qui marquent le cours de nos vies. Nous connaissons les valeurs refuges où ce mal de vivre peut se sublimer (par exemple la création ou les études) ou consumer l'être, le perdre ou le figer dans sa course (dans le deuil ou la dépendance). Dans ces cas, devenons-nous des machines? Des sous-humains? Ou encore les agents d'une fascinante mutation? Imparfaite, mais utile, la métaphore du robot, de l'humain-machine constitue un sous-texte extraordinairement cohérent dans **Drive My Car** de Ryûsuke Hamaguchi, Prix du scénario au dernier Festival de Cannes, et ce, même si son traitement y est moins spectaculaire que celui de films comme **Crash** de David Cronenberg (1996) ou **Titane** de Julia Ducournau, Palme d'or cannoise en 2021, qui sont deux sommets dans ce sous-genre pour le moins particulier.

Que l'on ne s'y trompe pas, cependant: le rôle croissant que joue la technologie dans la définition ou l'endormissement du soi est bien au premier plan de la richesse polyphonique de Hamaguchi. On pourrait même parler de science-fiction, si l'on reconnaissait la part de celle-ci qui imprègne déjà notre quotidien depuis l'avènement de la voiture jusqu'à celui de l'ordinateur et du téléphone portable, qui ont envahi nos existences. C'est là un bon fil d'Ariane pour tracer notre lecture de ce film foisonnant où il est question de deuil, de langage et de communication, mais aussi d'amour, de sexe, de narration, de théâtre, de jeu, de mensonge, de vérité, de secret, de réussite et d'échec, de trauma et de résilience, sans oublier d'*Oncle Vania* de Tchekhov, de conduite automobile et même, discrètement, de la vague #MeToo.

Inspiré de trois nouvelles du recueil *Des hommes sans femmes* d'Haruki

Murakami¹ abordant le thème de la perte, **Drive My Car** présente d'abord l'intimité apparemment idéale et singulière d'un couple. Yusuke Kafuku (Hidetoshi Nishijima), acteur et metteur en scène de théâtre, et sa femme Oto (Reika Kirishima), scénariste pour la télévision, semblent faire l'amour tous les soirs après 25 ans de mariage. C'est que l'étreinte amoureuse déclenche l'imagination d'Oto, qui improvise alors ses scénarios, gratifiée des commentaires attentifs de son époux. De son côté, Oto aide Yusuke à mémoriser ses rôles en préparant pour lui des enregistrements sonores auxquels il pourra donner la réplique durant ses longs trajets en voiture. Chez Murakami, grand admirateur de Kafka, le nom de Kafuku ne pourrait être fortuit. Ce couple appa-

1. Soit *Drive my car*, *Shéhérazade* et *Le bar de Kino*; ce recueil est paru en français en 2017.

remment très soudé semble la plus belle bulle conjugale qui puisse s'imaginer, quelque part entre Shéhérazade (la narratrice des *Mille et Une Nuits*) et un personnage de Kafka, mi-humain mi-insecte, au volant de la précieuse Saab rouge qui lui sert de carapace.

Mais le deuil est ce qui fonde leur union et ses rituels, celui de leur fille unique, morte à l'âge de 4 ans, 20 ans plus tôt. Leur proximité créatrice et charnelle constitue un mécanisme d'adaptation à cette perte, qui les rend étrangers à eux-mêmes. Dans la fantaisie qu'Oto élabore, nuit après nuit, pour une téléserie aux effluves érotiques, une jeune fille secrètement amoureuse d'un camarade prend l'habitude d'entrer dans la maison de ce dernier quand il n'y a personne pour s'imprégner de son odeur, puis pour subtiliser de menues possessions et y laisser à son tour un objet, seul témoin de son passage. Au cours d'une visite décisive, la jeune femme réalise qu'elle a été une lamproie dans une vie antérieure, incarnation qui détermine le karma qu'elle devra surmonter. « Noble », cette lamproie (une sorte d'anguille parasitaire qui se nourrit de son hôte grâce à une ventouse buccale) aura préféré s'accrocher à un rocher et se laisser mourir plutôt que de s'agripper à un être vivant. La métaphore vaut pour cette visiteuse du conte, qui hante la chambre de son amour secret en son absence, autant que pour ces deuils qui minent lorsqu'on s'y cramponne ou qu'ils s'agrippent à nous trop longtemps.

Et des deuils, dans **Drive My Car**, il y en a. À commencer par ceux des personnages d'*Oncle Vania*, cette pièce d'Anton Tchekhov que Yusuke doit interpréter et diriger, et qui met en scène des protagonistes dont la révolte, la résignation ou l'arrogance recèlent autant de deuils : celui d'une vie qui aurait pu être mieux vécue, de choix que l'on regrette, d'amours qui n'ont pas eu lieu, d'idéaux trahis, etc. Le premier acte du film, qui a pour trame de fond la perte, par les Kafuku, de leur enfant, se conclut sur un

coup de théâtre lorsque Yusuke, de retour à la maison, découvre Oto inconsciente, victime d'une attaque cérébrale qui va vite l'emporter. Une ellipse nous

vidu, alors, peut se rabattre sur des mécanismes de survie où il laissera toujours un peu de lui-même. Au cours d'une représentation d'*Oncle Vania*, dont

La mort et le deuil sont ainsi faits qu'ils laissent des fils narratifs irrésolus qui ouvrent grandes les fissures d'un regret s'exprimant dans une myriade insidieuse de « si-j'avais-su-j'aurais » creusant notre vide existentiel. L'individu, alors, peut se rabattre sur des mécanismes de survie où il laissera toujours un peu de lui-même.

transporte deux ans après l'incident, sur Yusuke au volant de sa Saab en train de répéter *Oncle Vania* avec la voix pré-enregistrée d'Oto, en route vers le centre culturel d'Hiroshima, qui commande une nouvelle production de la pièce. Sur ses trois heures, une quarantaine de minutes du film se seront ainsi écoulées avant que ne défile le générique de début.

« Ce que je hais chez toi, c'est ta façon de conduire », avait dit Yusuke à Oto dans une scène précédente. « Regarde devant toi ! » Quelques jours avant la mort subite d'Oto, le couple avait failli foncer dans un mur. Yusuke avait par mégarde surpris sa femme en train de le tromper avec une jeune star montante de la télé, Koshi Takatsuki (Masaki Okada). Peu après, un accident de voiture (il est victime d'une distraction alors qu'il conduit en répétant *Oncle Vania*) avait déclenché un glaucome dans son œil gauche (menaçant de lui interdire la conduite automobile) et l'avait privé de sa Saab pour quelques jours. Quant à ce dont Oto disait vouloir lui parler à son retour du travail, le matin même du jour de son décès, on ne peut que spéculer. La mort et le deuil sont ainsi faits qu'ils laissent des fils narratifs irrésolus qui ouvrent grandes les fissures d'un regret s'exprimant dans une myriade insidieuse de « si-j'avais-su-j'aurais » creusant notre vide existentiel. L'indi-

il tient le premier rôle, Yusuke craque et renonce à monter sur scène. « Jouer Tchekhov fait remonter votre vraie identité à la surface », expliquera-t-il beaucoup plus tard, s'en disant désormais incapable. « Mais tu dois continuer de travailler. Le travail est ce qu'il y a de plus important », lui dit, d'outre-tombe, la voix enregistrée de sa femme.

En termes de conduite automobile, on dit que les meilleurs pilotes sont ceux qui, concentrés sur la route et en plein contrôle de leur véhicule, ne se laissent envahir par aucune émotion. Yusuke découvrira que ni l'âge ni le genre ne déterminent cette qualité, quand sa résidence au centre culturel d'Hiroshima, pour des raisons d'assurance, lui imposera une improbable chauffeuse, Misaki Watari (Tôko Miura). Peut-il vraiment confier les clés de sa précieuse voiture, qu'il conçoit presque telle une seconde peau, à cette taciturne jeune femme de 23 ans ? Les réticences de Yusuke envers cette conductrice, aussi expérimentée qu'inexpressive, s'abattront peu à peu ; elle le conduira matin et soir, nuit et jour, tandis qu'il répète le texte de Tchekhov avec son épouse décédée.

Côté création théâtrale, on peut se demander si la meilleure méthode de travail est de faire lire et relire aux

acteurs, sans émotion aucune, le texte pour mieux l'assimiler. Sans compter la conception, inusitée, de la mise en scène par Yusuke (introduite dès le début du film lors d'une prestation d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett) qui consiste à créer des représentations où chaque comédien interprète son personnage dans sa langue maternelle, faisant ainsi se côtoyer, dans une même prestation, le japonais, le mandarin et le philippin au sein d'une troupe de comédiens ne partageant aucune langue. La répétition en amont est donc primordiale et le récit de la création de cet *Oncle Vania* multilingue, où il y a même une actrice muette s'exprimant dans la langue des signes coréenne, confère au film un supplément de métaphores existentielles. Le comédien qui joue sans saisir la langue de son interlocuteur rappelle que chacun se trouve isolé face à l'autre, langue commune ou pas. L'attention du public et de l'acteur peut aussi se tourner vers les éléments non verbaux, trop souvent négligés, de la communication et atteindre ainsi un autre niveau de compréhension. Il n'empêche qu'au début du processus, les acteurs recrutés pour cette création, que Yusuke contraint à une lecture, la plus atone et inexpressive possible, du texte résistent et doutent. « Nous ne sommes pas des robots », objecte l'un d'entre eux. Cette situation se révèle particulièrement difficile pour Takatsuki, le dernier amant d'Oto, qui a quitté la télévision pour le théâtre et contrôle mal ses impulsions, tel un conducteur (de véhicule) trop émotif. Acteur que Yusuke accueille dans sa troupe malgré tout, allant jusqu'à lui confier le rôle principal, qu'il se dit désormais inapte à jouer.

Exigeant et inquiet, le jeune acteur invite le metteur en scène à prendre un verre pour discuter de ses insécurités et évoquer le souvenir d'Oto, qu'ils savent tous deux avoir connue. Cette situation constitue assurément une entorse au protocole entre maître et subordonné dans un pays — le Japon — où le respect des échelons hiérarchiques et des con-

ventions fonctionne avec une précision d'horlogerie. De la même génération que Misaki-la-conductrice, Takatsuki incarne l'aspect incontrôlable de la jeunesse, alors que Misaki, elle, en reflète la dimension impénétrable. Dans la voiture, les conversations entre Yusuke et son jeune interprète, auxquelles Misaki assiste en témoin silencieuse, puis celles entre la conductrice et son « passager » se substitueront éventuellement au soliloque de Yusuke avec son épouse défunte, et toucheront alors à une étonnante authenticité.

Une rare scène où Misaki sera saisie d'émotion se déroule lors d'un repas au cours duquel le metteur en scène la gratifie sans ambages sur sa conduite automobile (on se sent « comme en apesanteur », dira-t-il). Troublée, elle quitte alors la table pour aller câliner le chien des hôtes, exprimant, par un processus de transfert envers l'animal, sa joie et l'attachement qu'elle ressent pour Yusuke, mais qu'elle ne peut pas lui témoigner. Le rapprochement graduel entre Yusuke et Misaki — qui a l'âge qu'aurait eu sa fille si elle avait vécu — révélera éventuellement un autre deuil, à savoir celui, pour Misaki, de sa mère, qui lui a appris ce qui allait devenir son métier en la maltraitant. « La seule chose que j'aie jamais su faire, c'est conduire », dira-t-elle alors.

La part d'ombre de l'apprenti acteur Takatsuki s'avérera plus inavouée et étendue, et son deuil d'Oto apportera une fin inédite à l'histoire que la scénariste écrivait pour la télé avec la complicité de son époux. Un jour, rapporte Takatsuki, la jeune fille secrètement amoureuse de son camarade de classe pénètre dans la maison de celui-ci et est surprise par l'arrivée inopportune de quelqu'un. Qui est-ce? Personne, ou alors un voleur, un inconnu, qui tente bientôt de la violer. En se défendant, la jeune fille tue l'intrus avant de fuir la scène. Ce cadavre constituera le dernier « objet », l'ultime manifestation de son passage. Aucune révélation médiatique ne suivra l'inci-

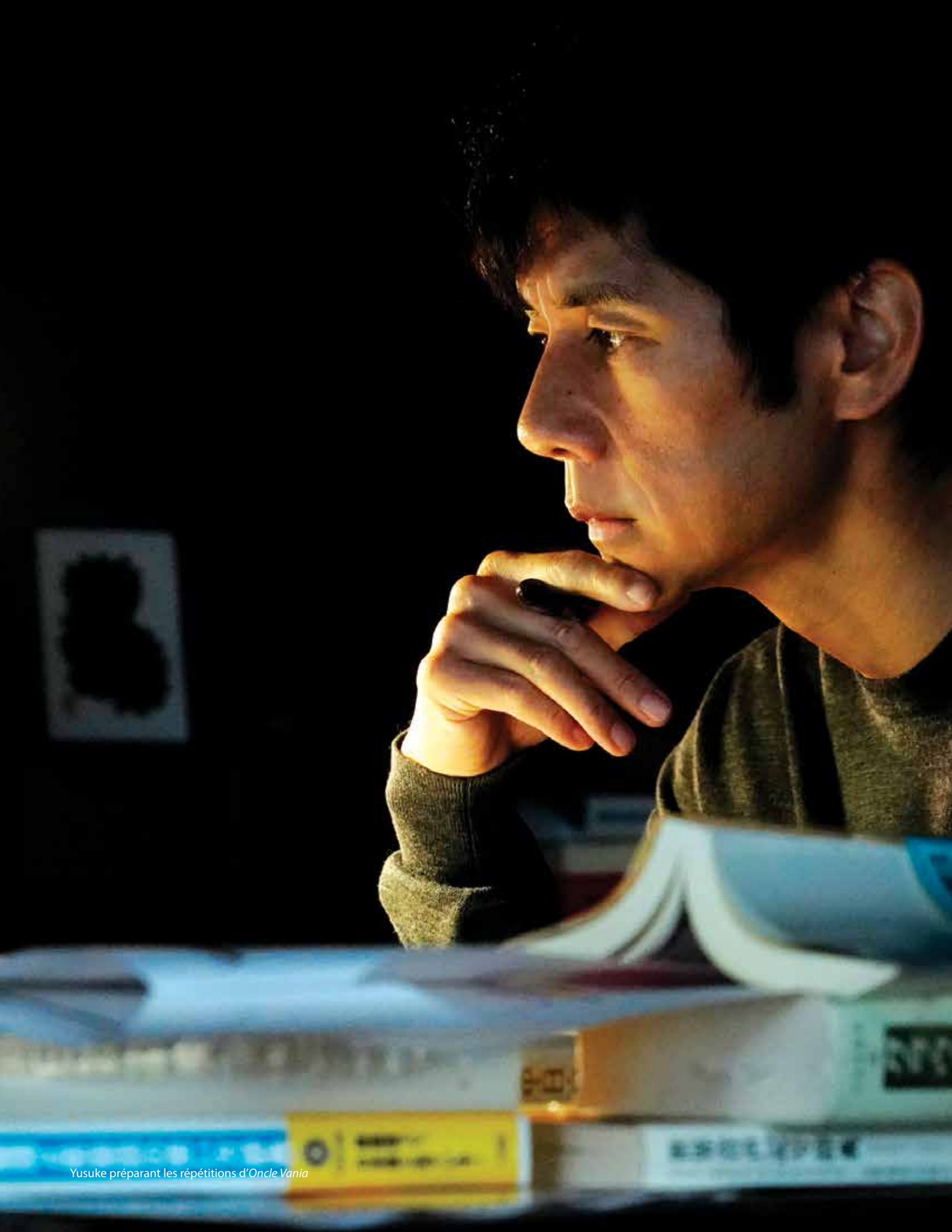
dent, le corps disparaissant sans laisser de traces, sinon celle d'une caméra de surveillance désormais installée à l'entrée de la maison. C'est là un autre exemple de situation inusitée, voire effrayante, où un objet technologique se substitue à un mort.

D'autres occurrences de deuils, surmontées en tout ou en partie grâce à des technologies et des mécanismes de survie, habitent ce film, au point où l'on pourra trouver leur accumulation un peu appuyée. Mais ces technologies et les convenances culturelles d'un monde ultra codé n'y sont pas tant présentées tels des objets dystopiques que des données de la vie moderne, tout aussi aptes à perdre qu'à sensibiliser l'individu. Les 179 minutes du film ne sont pas de trop pour livrer son message, à savoir que la route qui mène au (re)devenir humain post-traumatique doit se parcourir sans cesse et longuement, malgré les tendances et les épreuves qui nous rapprochent inéluctablement des machines. Et que cela peut s'avérer un lent et difficile processus, comme celui qui va de la répétition monocorde et déroutante d'une pièce de Tchekhov à son exécution sur scène entre des acteurs qui, bien que s'exprimant dans des langues diverses, parviennent néanmoins à se comprendre. Et à émouvoir. 



Japon / 2021 / 179 min

RÉAL. Ryûsuke Hamaguchi **SCÉN.** Ryûsuke Hamaguchi et Takamasa Oe, d'après la nouvelle d'Haruki Murakami **IMAGE** Hidetoshi Shinomiya **MUS.** Eiko Ishibashi **MONT.** Azusa Yamazaki **PROD.** Teruhisa Yamamoto **INT.** Hidetoshi Nishijima, Tôko Miura, Masaki Okada, Reika Kirishima, Park Yurim, Jin Daeyeon **DIST.** EyeSteelFilm



Yusuke préparant les répétitions d'*Oncle Vania*