

Les répliques d'une explosion (carambolages et *remake* de soi dans *Death Proof* de Quentin Tarantino)

Explosions as a Form of *Réplique* (Pile-ups and Self-remakes in Quentin Tarantino's *Death Proof*)

Hervé Aubron

Le *remake* : généalogies secrètes dans l'histoire du cinéma
Volume 25, Number 2-3, Spring 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1035772ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1035772ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)
1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Aubron, H. (2015). Les répliques d'une explosion (carambolages et *remake* de soi dans *Death Proof* de Quentin Tarantino). *Cinémas*, 25(2-3), 55-74.
<https://doi.org/10.7202/1035772ar>

Article abstract

The work of Quentin Tarantino is often taken up through the prisms of cinephilic erudition and quoting: the notion of the “secret remake” is a way of addressing this work beyond virtuosity alone. His film *Death Proof* (2007) is particularly abundant in referential markers, one of the clearest being Richard Sarafian's *Vanishing Point* (1971). This famous B movie shared many figures with Michelangelo Antonioni's *Zabriskie Point*, made one year earlier. Could Sarafian be an intercessor between Antonioni and Tarantino? In fact another sign makes it possible to see *Death Proof* as a secret remake of *Zabriskie Point*: in the middle of Tarantino's film, a car accident, shot from several angles in slow motion, calls to mind the final shots in Antonioni's film of an exploding villa. Can one remake and redo an explosion in the form of a *réplique*—in the sense of a copy and a reply, but also that of an aftershock?

Les répliques d'une explosion (carambolages et *remake* de soi dans *Death Proof* de Quentin Tarantino)

Hervé Aubron

RÉSUMÉ

Quentin Tarantino est souvent abordé à travers les prismes de l'érudition cinéphile et du jeu citationnel : la notion de « *remake secret* » représente un moyen de l'envisager par-delà sa seule virtuosité. Son film *Death Proof* (*Boulevard de la mort / À l'épreuve de la mort*, 2007) est particulièrement riche en jalons référentiels, l'un des plus nets étant *Vanishing Point* (*Point limite zéro*, 1971), de Richard Sarafian. Cette illustre production de série B partageait bien des figures avec *Zabriskie Point*, de Michelangelo Antonioni, sorti un an auparavant. Sarafian pourrait-il être un intercesseur entre Antonioni et Tarantino ? Un autre indice permet en effet de concevoir *Death Proof* comme un *remake secret* de *Zabriskie Point* : au mitan du film de Tarantino, une collision automobile, reprise sous plusieurs angles et au ralenti, évoque les derniers plans du film d'Antonioni, leur boucle autour d'une villa qui explose. Peut-on refaire, rejouer une explosion sur le mode de la réplique — au sens de la copie, de la réponse, mais aussi de la secousse sismique ?

Un « *remake secret* » chez Quentin Tarantino ? La proposition pourrait sembler cultiver le paradoxe, tant le cinéaste n'est pas réputé pour la discrétion de ses reprises ou allusions : c'est bien au contraire l'une des premières remarques formulées à l'endroit de ses films que d'être bardés de références cinéphiles. Tarantino est souvent présenté comme l'archétype du cinéaste postmoderne ou maniériste¹, emblématique d'une pratique désinhibée de la seconde main et du recyclage, imitant et hybridant les éléments stockés dans le magasin de l'histoire culturelle, en un tissu alliant signes de grand art légitimé et *pop* — sinon *junk* —

culture. Cet enjeu de la seconde main induit un corollaire fréquemment invoqué : il n'y aurait là que « second degré ». L'expression évoque d'emblée l'ironie ou la dérision, la frivolité ludique, voire le cynisme. C'était déjà ce que Gérard Genette (1982) affrontait dans *Palimpsestes*, son maître livre consacré à l'hypertexte — aux textes écrits (d')après un autre texte — et précisément sous-titré *La littérature au second degré* : il y regrettait notamment la « confusion fort onéreuse » associée au mot « parodie », rappelant qu'il s'agit d'un procédé rhétorique précis et que « la littérature au second degré » peut s'exercer de manière sérieuse (et non pas seulement ludique ou satirique). La catégorie proposée par Marie Martin, celle du « *remake secret* », peut être un biais pour prendre en effet Tarantino « au sérieux »².

Crash

D'abord un constat : Tarantino, supposément amateur de la reprise, pratique peu le *remake*³. Parmi les multiples citations ou allusions que son cinéma sollicite, il ne s'en trouve pas une à laquelle il se consacre jusqu'à ce point. Le cinéaste pratique plutôt l'annonce de *remake* déjouée ou démentie. Certains de ses films affichent des titres de ce point de vue trompeurs, se plaçant sous l'égide de productions passées qu'ils ne transposent pas réellement : *Inglourious Basterds* (*Le commando des bâtards*, 2009) évoque certes (en l'écorchant orthographiquement) le titre anglais (*The Inglorious Bastards*) du film de guerre d'Enzo Castellari, *Une poignée de salopards* (*Quel maledetto treno blindato*, 1978), mais s'en affranchit largement, de même que *Django Unchained* (*Django déchaîné*, 2012) emprunte seulement un nom et une chanson au *Django* (1966) de Sergio Corbucci. Tarantino réalise bien plutôt des pastiches de genres tels que le film de sabre : *Kill Bill* (*Tuer Bill*, 2003-2004), le *road movie* : *Death Proof* (*Boulevard de la mort / À l'épreuve de la mort*, 2007) ou le western-spaghetti : *Django Unchained* — la logique du genre allant, dans *Pulp Fiction* (*Fiction pulpeuse*, 1994), jusqu'à accaparer le titre, à la manière de l'étiquette des boîtes de soupe d'Andy Warhol. Même à la plus petite échelle de la séquence, Tarantino pratique rarement le *remake*⁴. C'est curieusement dans le champ historique qu'il s'y est le plus distinctement essayé : dans *Inglourious Basterds*,

il réécrit l'histoire sur le mode de l'uchronie, puisqu'il y fantasmait un commando de Juifs vengeant, durant la Seconde Guerre mondiale, le martyr de leur peuple et parvenant *in fine* à assassiner Hitler et Goebbels⁵.

Un film de Tarantino apparaît dès lors atypique, en ceci que la logique du *remake* y est plus « structurelle » : c'est *Death Proof*. Le film n'est pas, une fois de plus, un *remake* au sens classique. Comme les autres, il agrège de multiples citations, à la croisée de l'épouvante et du *road movie*. Cela peut s'opérer par la reprise d'un motif visuel, scénaristique ou mythologique — comme le véhicule prédateur du *Duel* (1971) de Steven Spielberg ou les ral-lies improvisés de *Two-Lane Blacktop* (*Macadam à deux voies*, Monte Hellman, 1971) —, au moyen d'une référence explicitement convoquée par les personnages — par exemple le modèle de voiture que conduisait le héros de *Vanishing Point* (*Point limite zéro*, Richard Sarafian, 1971) — ou à la faveur d'une conjonction d'indices renvoyant à une œuvre tout entière — en l'occurrence celle de John Carpenter, via la coprésence de son acteur fétiche, Kurt Russell, et de la figure de la voiture tueuse évoquant *Christine* (1983). Autant d'allusions, parmi d'autres, qui peuvent laisser fantasmer leur durable déclinaison, autant de possibilités de *remake* que *Death Proof* laisse en suspens ou ruine abruptement.

Le seul *remake* que *Death Proof* réalise dans les faits, c'est le sien propre, par l'entremise d'une structure en diptyque laissant à penser que le film, à mi-parcours, fait table rase et se « re-fait », reprend à zéro ses coordonnées de départ. *Death Proof* suit d'abord une bande de copines en virée dans un bar, où elles croisent un certain Stuntman Mike (Kurt Russell), cascadeur sur le retour qui s'avère psychopathe : au sortir du bar, Mike, au volant de sa voiture, fonce volontairement dans l'automobile transportant quatre des filles qu'il vient d'entreprendre. Aucune n'y survivra, tandis que le cascadeur, harnaché dans son bolide, s'en sort avec quelques fractures. Ellipse : un an plus tard, quatre autres jeunes femmes se retrouvent pour une escapade entre amies, et il apparaît que l'insatiable Mike les a élues pour un nouveau carnage automobile — mais cette fois-ci, le prédateur trouve plus résistant que lui et sera châtié.

Il est ainsi envisageable de considérer la seconde partie de *Death Proof* comme un *remake* de la première, la collision meurtrière faisant recommencer le film — et le scénario assassin de Mike⁶. *A posteriori*, les victimes de la première partie sont vengées : la revanche apparaît bien comme un horizon essentiel du *remake* selon Tarantino (à moins qu'il ne considère la loi du talion comme un *remake* d'un genre particulier). Tout comme des Juifs re-font aux nazis ce que ceux-ci leur font subir dans *Inglourious Basterds*, tout comme un Noir décime un clan d'esclavagistes dans *Django Unchained*⁷, des figures féminines finissent ici par avoir raison d'un monstre phallocrate (ce qui était déjà le cas dans *Kill Bill*⁸).

Tout cela pourrait nourrir, encore une fois, le soupçon du « second degré » : ironie jouant avec les limites du politiquement correct, jeu de massacre ou encore formalisme ludique cultivant la distanciation, le simulacre⁹ et la mise en abyme. Ce qui serait dommage, car il me semble qu'il advient là le contraire : non pas un embrayage sur l'ironie, invitant le spectateur à se placer en surplomb, mais plutôt une remise à plat, la réinstauration d'un premier degré aussi burlesque que périlleux, tant pour les personnages que pour le réalisateur. L'explosion de *Death Proof* — et le *remake* de soi qu'elle enclenche — ne constitue pas seulement un feu d'artifice : elle dévoile une incorporation ou une internalisation¹⁰, c'est-à-dire aussi une « physique » de la reprise¹¹.

Notons d'abord que la figure du *remake* de soi n'est pas sans précédent. L'un des cas récents les plus évidents dans ce registre — qu'on pourrait appeler le diptyque *ex abrupto* — est *Mulholland Drive* (2001), de David Lynch : le film se plie à mi-parcours, en plongeant les mêmes actrices dans des identités et des circonstances différentes, mais se répondant par de multiples échos. *Mulholland Drive* peut être considéré comme un « auto-*remake* secret » : si l'on suit la plus courante des hypothèses concernant son récit, le premier volet retranscrit le rêve du personnage incarné par Naomi Watts dans la seconde partie, celle-ci révélant le soubassement traumatique de l'idylle d'abord fantasmée. Le film de David Lynch est aussi un *remake* secret de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), autre représentant du diptyque *ex abrupto* — puisqu'il raconte le soudain passage de l'amour à la

haine entre deux femmes : Lynch a simplement encore radicalisé la fameuse faille au centre du film de Bergman, marquée par l'embrasement simulé de la pellicule. Chez Bergman comme chez Lynch, l'apparente extravagance formelle, loin de se délier de toute considération narrative et de se concentrer sur une mise en scène spéculaire du médium lui-même (le projecteur inaugural et la pellicule qui brûle dans *Persona*, la machinerie hollywoodienne dans *Mulholland Drive*), conflue avec une épreuve psychologique et existentielle. La mise en scène du support filmique lui-même peut ainsi mimer un état mental, un certain mode d'expérience¹² : chez les couples des deux films, le désamour est bien un *remake* de l'amour¹³.

Dans *Death Proof*, comme chez Bergman ou Lynch, le *remake* n'est pas extérieur à la diégèse : il en est l'un des éléments ou des ressorts. Son maître d'œuvre n'est pas seulement le cinéaste, mais également l'un des personnages : Mike est bel et bien un tueur en série, un maniaque du *remake*. Il ne reproduit pas ses pièges routiers pour plaisanter, mais pour tuer. *Death Proof*, au passage, montre encore une fois comment la figure du tueur en série peut transformer la citation ou le *remake* en enjeux proprement vitaux, le tueur se répétant, et répétant éventuellement, dans ses modes opératoires ou ses rituels, des assassinats passés — ce dont *Scream* (*Frissons*, 1996), de Wes Craven, fut à sa manière un manifeste.

Par-delà ces extrémités assassines, il est naturel que le *remake* devienne une catégorie existentielle pour Tarantino. En tant que segment du film *Grindhouse* (*Grindhouse en programme double*), *Death Proof* évoque aussi un âge passé du cinéma comme lieu de vie : celui des cinémas permanents qui diffusaient autrefois des films d'exploitation. Le film de Tarantino ne revendique pas simplement ce label : il a tenté d'en réinstaurer le mode de réception même. *Death Proof*, en effet, n'a pas été diffusé indépendamment dans les salles d'Amérique du Nord, mais comme l'une des composantes d'un programme comprenant un long métrage de Robert Rodriguez, *Planet Terror* (*Planète Terreur*, 2007), ainsi que les bandes-annonces de films fictifs. La scission interne de *Death Proof* prend à cette aune un relief particulier. Elle répercute les collures entre des productions hétérogènes,

nécessaires à la constitution d'un programme. Elle rappelle aussi que le *grindhouse* est moins un genre à part entière qu'un mode d'expérience du cinéma : dans son dispositif de réception original, chaque film n'était pas nécessairement perçu comme une unité autonome, pris qu'il était dans un continuum de projection et souvent lui-même rapiécé, les copies mises à l'épreuve étant en permanence rafistolées¹⁴. Ce que *Death Proof* mime dans sa texture même : la première partie simule une copie usée (rayures, coupes sauvages, couleurs encrassées...), tandis que la seconde, censément *remake* de la première, paraît flambant neuve — le spectateur, en salle, pourrait se dire que le projectionniste a mélangé les bobines, ou qu'il a accolé deux films ou deux copies.

Chez Tarantino, la référence culturelle n'est plus un élément rapporté dans la quotidienneté, mais ce dont toute vie est tissée — dans leurs conversations, ses personnages se font souvent exégètes de produits culturels, et ce dès l'ouverture de son premier film, *Reservoir Dogs* (*Les enragés*, 1992), et la fameuse table ronde des malfrats commentant les paroles de la chanson de Madonna *Like a Virgin*. Dans *Death Proof*, les filles parlent naturellement de cinéma. Bien plus, elles veulent concrètement manier un accessoire de film (une Dodge Challenger comme celle que conduisait le héros de *Vanishing Point*). Chez Tarantino, le genre humain passe son temps à commenter, à citer, à imiter, la plupart des personnages de *Death Proof* gravitant dans la sphère aussi vague qu'envahissante du spectacle (animatrices de radio, actrices, mannequins, cascadeuses...), brouillant les frontières entre existence quotidienne et numéros répétitifs. « Étonnez-moi », réclame à ses amies, au début du film, le personnage de Jungle Julia, se plaignant de les voir toujours rejouer les mêmes scénarios écrits d'avance.

L'envoi d'un simple texto amoureux, par exemple, est ici coupé de son hypothétique affect fondateur, devant lequel s'interpose un souvenir de cinéma : lorsque la même Julia conte fleurette par SMS, un extrait de la bande originale du film *Blow Out* (*Éclatement*, Brian De Palma, 1981) surgit, sans qu'on sache s'il s'agit d'une musique *off* ou d'une ritournelle intérieure investissant l'esprit du personnage. À tous égards, Julia semble

moins éprouver un sentiment proprement personnel qu'accueillir le *remake* d'une bluette déjà voilée : le film cité, *Blow Out*, se présente lui-même comme un *remake* — celui de *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) —, inclut un *remake* de la scène de la douche de *Psycho* (*Psychose*, Alfred Hitchcock, 1960) et se déroule dans le milieu du cinéma. *Blow Out* exacerbe le sentiment d'un monde contrefait (son ouverture montre un *slasher movie* de série Z sur lequel travaille son héros Jack, ingénieur du son) ou truqué (le vrai-faux accident de voiture dont Jack analyse, dans son studio, la mise en scène et qui fait aussi de *Blow Out* une sorte de *road movie* en chambre). Martelant le constat d'une simulation généralisée, le film s'achève toutefois sur la mort bien réelle d'une jeune femme, et sur les larmes d'un homme brisé se repassant en boucle l'enregistrement sonore des derniers instants de la disparue, désespéré d'avoir reproduit un accident de son passé — sa négligence a autrefois, lorsqu'il travaillait dans la police, causé la mort d'un collègue : le nouveau drame est le *remake* d'un trauma antérieur.

Alors que, dans *Blow Out*, le tueur ridicule de la série Z inaugurale pouvait apparaître comme une farce, De Palma fait ensuite du *remake* ou de la reprise une opération littéralement assassine — comme si re-faire, en l'occurrence, induisait un deuil, nécessitait de tuer le modèle premier, qu'il s'agisse de l'objet initial de la représentation ou de celle-ci¹⁵. Chacune des reprises entraînant une déperdition, leur succession est susceptible de produire des figures radicalement dissemblables et possiblement monstrueuses ou grotesques — tel le *slasher movie* de pacotille qui ouvre le film et qui deviendra, aussi risible soit-il, le tombeau de l'héroïne, puisque Jack choisira de greffer le cri de la disparue dans sa bande-son. Analysant tous les *remakes* de la scène de la douche de *Psycho* chez De Palma, Nicole Brenez (1996) voit notamment dans l'ouverture de *Blow Out* :

[...] l'invention superfétatoire [par rapport à l'original de Hitchcock] d'une image manquante : l'arrivée de Norman Bates envisagée de son point de vue, comme son fantasme à lui. [...] Ici, on suit le point de vue du tueur, on le voit, il se voit dans la glace [...] Cet aperçu de monstre ordinaire, corps épais, contrefait, visiblement sans âme, c'est bien sûr l'inversion d'une

inversion : il est le redoutable cliché initial que l'élégance du séduisant Norman Bates occultait, la pulsion de mort représentée en Chose, en débris humain [...]

Le « redoutable cliché » grotesque et le deuil sont indissolublement liés chez De Palma, qui invente ainsi un lyrisme de la secondarité : on pleure, chez lui, de toujours re-produire, de ne plus pouvoir « innocemment » pleurer, d'être immédiatement assailli de mille références extérieures et de perdre de vue son affect propre. Si affect il y a, c'est la tristesse — sinon la mélancolie — d'avoir perdu tout affect premier ou spontané. Dans *Death Proof*, le ricochet est parfait : la musique de *Blow Out* constitue en effet une citation de plus, dont la charge originelle est évacuée avant de terriblement se rétablir — puisque Jungle Julia va en effet mourir dans le *crash* orchestré par Mike. Pianotant sur son téléphone portable, l'insouciant jeune femme galvaude malgré elle une musique funèbre en en faisant un simple refrain sentimental, ignorant qu'elle est promise au même destin tragique que l'héroïne immolée de *Blow Out*. Comme chez De Palma, la déperdition inhérente à la reprise finit paradoxalement par réinstaurer l'oublié affect premier.

Dépense

Un *remake* surgit après la destruction préalable de son « modèle » : le *crash* central de *Death Proof* laisse entrevoir une dimension souvent éludée du *remake*, celle de la dépense, dans toute l'ambivalence — à la fois dilapidation et jouissance — que prend cette notion au sens où l'entend Georges Bataille (1949). La collision assassine est un terrible feu de joie. Le film accumule, comme une pile, un carburant citationnel pour le brûler d'un coup, consumer la toile référentielle, afin de se retisser à neuf, pour soi, de recommencer à zéro, en ne comptant que sur ses propres ressources. Manière de se mettre à l'épreuve, sur le mode d'un *crash test*¹⁶ : *Death Proof* peut-il « tenir », « consister », sans toutes les réminiscences ou citations qu'il sollicite ? De prime abord, réaliser un *remake* paraît pourtant s'inscrire dans une perspective de perpétuation, de valorisation ou de recyclage — bref, de rentabilisation ou de plus-value. Toutefois, refaire nécessite tout autant de défaire, de défigurer et, pourquoi pas,

de gaspiller — ici, à mi-parcours de *Death Proof*, un film entamé et des corps qui sont dépensés d'un coup.

Sans doute faudrait-il également entendre ainsi la notion de « *remake secret* » : certes l'éventualité d'un *remake* clandestin ou non prémédité, « détaché de toute intentionnalité », mais aussi « le secret du *remake* », la manifestation de la dépense sur laquelle il repose, sa « part maudite », pour parler comme Bataille. Selon celui-ci, en effet, les espèces vivantes disposent d'une abondance incommensurable, celle de l'énergie solaire, qu'elles ne savent comment dépenser. Comme toutes les étoiles, le Soleil s'est longtemps consumé en pure perte jusqu'à ce que la vie apparaisse incidemment sur Terre. Le vivant, toutefois, n'a pas représenté un mode de stockage énergétique, bien au contraire — plutôt un moyen pour l'énergie de se dépenser plus vite.

L'histoire de la vie sur la terre est principalement l'effet d'une folle exubérance : l'événement dominant est le développement du luxe, la production de formes de vie de plus en plus onéreuses (Bataille 1949, p. 85).

Le luxe, poursuit Bataille (p. 90-91), est au principe même de la biologie, l'espèce humaine constituant le luxe suprême :

[...] de même que l'herbivore est, par rapport à la plante, un luxe, — le carnivore par rapport à l'herbivore —, l'homme est de tous les êtres vivants le plus apte à consommer intensément, luxueusement, l'excédent d'énergie que la pression de la vie propose à des embrasements conformes à l'origine solaire de son mouvement.

Selon Bataille, la plupart des grands systèmes symboliques ou idéologiques, ne pouvant tolérer cette « part maudite » qui se dépense à travers nous en pure perte, ont pour fonction de la refouler et stigmatisent les dépenses improductives : la dénégation de la gabegie fondatrice est favorable à son maintien. L'art (comme la sexualité) constitue pour Bataille l'un des sommets de la dépense improductive, le luxe du luxe que nous sommes. Le *remake* n'est-il pas l'expression même de cette continue dépense artistique ? Si l'on suit Bataille, il existe bien une « vie des formes », comme l'écrivait Henri Focillon (1934) — mais une vie luxuriante, dévorante, infiniment spendideuse, et d'au-

tant plus en cette ère de reproductibilité débridée. Il y aurait tout à gagner à considérer la reprise culturelle non plus comme un simple jeu sans retombées matérielles, mais comme partie prenante de la furieuse thermodynamique ambiante, ce brasier de profusions dans lequel l'humanité et son environnement sont en train de se consumer ; ce qui revient aussi à éventuellement envisager l'art *comme une dépense rendant sensible la dépense*. De ce point de vue, Tarantino nous apparaît comme un gaspilleur éclairé, organisant de grandes déperditions ne dissimulant pas, comme à l'accoutumée, leur part maudite.

Il y a certes, chez Tarantino, un délire fondateur de l'inépuisable, le fantasme d'un cinéma et de personnages capables d'infiniment se dépenser, sans contrepartie — le titre *Death Proof*, « résistant à la mort », sonne comme un programme. Toutefois, cette passion de l'inépuisable n'est que l'envers d'une hantise, s'installant à la limite de l'épuisement. La moindre faiblesse, la moindre inattention sont susceptibles de s'avérer fatales : aussi hyperactifs soient-ils, bien des personnages de Tarantino s'effondrent d'un coup. En l'occurrence, Mike n'est pas définitivement *death proof*, puisqu'il succombe vraisemblablement à la fin du film¹⁷.

Répliques

Soit donc la tentation de brusquement consumer un monde citationnel — pourquoi pas aussi une tentation de l'abstraction cherchant à se défaire de toute scorie figurative, de la dette infinie des copies à l'égard d'hypothétiques modèles. On met le feu aux poudres : l'écran se vide, mais c'est pour tout de suite se remplir à nouveau. Quasi immédiatement, l'explosion centrale de *Death Proof* se réverbère, fait elle-même l'objet de *remakes*. Nous reverrons en effet le *crash* au ralenti quatre fois de suite, mais sous un angle différent, focalisé sur la mort de chacune des occupantes de la voiture. À ce propos, Tarantino (2007) a pu expliquer qu'il calait là le film sur la perversion de Mike (et vraisemblablement celle du spectateur) — l'explosion étant trop brève et rapide pour en jouir, il la répète et la diffracte mentalement. On serait tenté ici de solliciter la notion de « répliques » — lesquelles désignent certes des réponses ou des copies, mais aussi les secousses qui suivent, à la manière d'échos, un séisme.

Non seulement le *crash* est répété, mais il s'avère qu'il est aussi le *remake* d'autres explosions, émanant de films antérieurs. L'incendiaire est d'emblée archiviste : ce qui se rêvait pure dépense a toujours des dettes, car il existe bien une iconographie des explosions¹⁸, comme de tout autre objet. La collision de *Death Proof* est la conflagration de plusieurs répliques, dont l'épicentre se situe au début des années 1970 : s'il y a une tradition de la destruction, cette décennie-là a été prodigue en la matière — Jean-Baptiste Thoret (2006) a pu en avoir une lecture à la lettre thermodynamique, en suggérant que le cinéma américain de cette époque expérimente diverses manières de dépenser un excès énergétique, au risque de l'explosion¹⁹. Deux films s'interposent vite entre nous et le *crash* de *Death Proof*. C'est d'abord la scène finale du troisième film de Dario Argento, *Quatre mouches de velours gris* (1971), détaillant, en un ralenti extrême, un corps de femme pris dans la pluie de verre et d'acier d'un *crash* automobile. C'est ensuite la dernière séquence de *Zabriskie Point* (1970), de Michelangelo Antonioni, montrant à répétition, sous divers angles, l'explosion d'une villa.

Si l'invocation d'Argento ne surprend pas chez Tarantino (le *giallo* est typique de sa cinéphilie), celle d'Antonioni peut paraître plus étonnante, notamment en ce que la prolixité du cinéma de l'Américain contraste avec la propension de l'Italien au mutisme. Il y a pourtant bien un intercesseur — ou un pivot — entre Antonioni et Tarantino²⁰ : c'est *Vanishing Point*. On le disait, dans le second volet de *Death Proof*, les deux cascadeuses de la bande souhaitent ardemment essayer une voiture du même modèle que celle du film de Sarafian, dont le héros, Kowalski, est un livreur d'automobiles désabusé et toxicomane qui doit conduire une Dodge Challenger depuis le Colorado jusqu'à la Californie en une quinzaine d'heures. Le délai est impossible à tenir, et s'avérera en effet suicidaire. Poursuivi par la police de la route, Kowalski va dans le mur, ou dans le décor : *Vanishing Point*, s'apparentant à un compte à rebours, s'ouvre sur l'installation du barrage routier sur lequel Kowalski choisira d'aller s'écraser à la fin du film — il y a là aussi, entre les premiers et les derniers plans du film, un effet de réplique²¹.

Sorti un an après *Zabriskie Point*, *Vanishing Point* a beaucoup en commun avec le film d'Antonioni, à commencer par le *Point* de son titre : celui d'Antonioni relève de la toponymie (un site géologique), mais l'Italien aurait pu revendiquer le « point d'évaporation » qui donne son titre original à la réalisation de Sarafian. Dans les deux cas, une fuite en avant dans le désert et un moteur poussé jusqu'à la limite de ses capacités : chez Antonioni, le jeune Mark, à tort accusé du meurtre d'un policier durant une mobilisation étudiante à Los Angeles, subtilise un avion et s'envole au hasard vers la Vallée de la Mort. Dans les deux cas, le désir d'échappée s'achève tragiquement (si son avion n'explose pas, Mark trouvera la mort à son bord). S'entrevoit certes, d'abord, l'éventualité d'une robinsonnade régénératrice et d'une libération des corps : c'est, dans *Zabriskie Point*, la rencontre de Mark avec Daria (donnant lieu aux fameuses visions d'amours collectives dans le désert), tout comme Kowalski, dans *Vanishing Point*, croise une amazone nudiste à moto. Contrairement à Mark, Kowalski ne paraît plus croire à la possibilité d'une rencontre — et c'est sans doute là que réside la plus grande différence entre les deux films. Chez Sarafian, l'énergie vitale, et notamment libidinale, est entièrement dépensée. Kowalski n'en a plus l'usage : plus aucune cause ni aucun désir ne semble pour lui justifier de continuer. De ce point de vue, dans *Death Proof*, Mike pourrait apparaître comme un Kowalski certes revenu de tout, mais n'ayant pas choisi la mort pour autant, et dévoyant perversément l'énergie libidinale qui animait encore *Zabriskie Point*.

Sarafian et Antonioni se rejoignent en revanche dans un constat simple : il n'y a plus de désert, de territoire absolument exempt de signes, d'imageries ou de références — et c'est bien pour cela que leurs fuites sont vouées à l'échec. Même au milieu de nulle part, il paraît impossible d'échapper aux émanations ou aux ondes de la civilisation — d'où la tentation de la table rase. La logique de la ville, l'urbanisme au sens le plus large, sont agissants en tout lieu, y compris dans des espaces vides et supposés sauvages. Dans les deux films, le quadrillage policier en est l'expression. C'est aussi, dans *Vanishing Point*, le rôle essentiel de la radio — où qu'il soit, Kowalski entend le récit en direct de

son équipée par un *disc-jockey* prêcheur, un bonimenteur qui invente d'ailleurs ainsi un autre genre de reprise, sur le mode du commentaire simultané. Dans *Zabriskie Point*, cet urbanisme envahissant, rendant impossible toute retraite au désert, se cristallise dans le projet immobilier Sunny Dunes, pour lequel travaille Daria : un *spot* publicitaire, des plans d'architecte et des maquettes (des répliques, donc) préfigurent la conformation stylisée de ce lotissement qui doit être édifié en plein désert. Sunny Dunes avance, la ville avance : dans l'esprit d'Antonioni, il n'est pas certain que ce quadrillage expansionniste de l'urbanisme et du *design* se distingue radicalement de celui de la police. Dans l'esprit de Daria, en tout cas, cette activité immobilière deviendra l'emblème du système — l'apathie consumériste — ayant finalement provoqué (ou du moins laissé advenir) la mort de Mark : de rage, elle se figure mentalement, à répétition, la désintégration de la villa du patron de Sunny Dunes²².

Alors qu'il prépare *Zabriskie Point*, Antonioni (1968, p. 254) déclare dans un entretien avec Alberto Moravia dans *L'Espresso colore* : « [...] d'un point de vue figuratif l'Amérique m'a beaucoup frappé. Cela a été un choc. Surtout la publicité. Tout est si photogénique qu'on ne sait plus où donner de la tête. » Cet enjeu de la photogénie — qui s'apparente à une industrialisation du sensible — est essentiel : c'est ce qui, dans *Zabriskie Point*, à la fois fascine, excite et exaspère Antonioni. Comment donc rivaliser avec la photogénie publicitaire dès lors que l'art est lui-même désormais enclin à la stylisation et au graphisme, que ses reproductions, reprises et effets participent du *design* généralisé ? Sans doute Antonioni entrevoit-il alors que son imaginaire, comme tout autre, est susceptible de verser dans sa propre contrefaçon marchande — cette « beauté » désormais devenue le meilleur gage de vente dans tous les domaines.

Blow Up constituait déjà une forme d'aveu, dévoilant l'envers mortifère de l'imagerie pop. L'avènement de la couleur dans le cinéma d'Antonioni ne fut sans doute pas pour rien dans cette soudaine hantise du décoratif, qui s'accompagne chez le réalisateur de reprises cinéphiles, ce dont il n'était pas coutumier auparavant. Ce faisant, Antonioni admet qu'il n'échappe pas au « commerce » cinématographique et culturel (alors qu'il affichait

plutôt à cet égard des gestes de rupture). *Zabriskie Point* investit bien sûr l'imaginaire du grand Ouest — celui du western et du *road movie*. Mais sa plus flagrante variation cinéphile réside dans cette séquence si curieuse (et éloquente sur la question de la dépense, citationnelle et libidinale) de séduction motorisée, entre l'avion de Mark et la voiture de Daria : à plusieurs reprises, Mark vole à si basse altitude qu'il effleure de sa carlingue le toit de la voiture conduite par la jeune femme. Il serait difficile de ne pas penser à la séquence de *North by Northwest* (*La mort aux trousses*, Alfred Hitchcock, 1959) durant laquelle le personnage de Cary Grant est poursuivi par un avion volant en rase-mottes — la translation opérée par Antonioni donnant à voir, même si c'est sur un mode bon enfant, une manœuvre de harcèlement sexuel²³.

Antonioni, avec *Zabriskie Point*, paraît donc rattrapé par la logique générale du *remake*, et y répond, y « réplique », par l'explosion finale de la villa : il s'agit soudain de balayer tous les colifichets du *design*, saisis juste avant comme des natures mortes — il s'agit de passer du plastifié à une plasticité retrouvée. Comme dans *Death Proof*, cette explosion ne pourra durablement demeurer un magma vierge. Les répliques font leur œuvre dans l'esprit de Daria, réitérant son fantasme destructeur pour mieux purger sa colère : la déflagration se répète et s'étire dans un ralenti extrême. Ce qui devait rompre avec l'imagerie industrielle s'avère un formidable générateur d'iconographie : au ralenti, la désintégration des pièces de mobilier produit des blasons de la destruction, ne tranchant pas si radicalement avec le régime décoratif qu'on voulait fuir.

Death Proof, se re-faisant via un *crash* et « répliquant » l'explosion réverbérée de *Zabriskie Point*, explicite tout autant l'angoisse latente d'un film antérieur que le refoulé de tout *remake* : cette « part maudite » de l'art qui consiste à consommer encore et encore des figures, quitte à finir par les détruire. En évoquant à propos de *Death Proof* les simulacres de Baudrillard, Aaron Anderson (2007) parle aussi du sadisme de Mike, mais étrangement sans envisager que ces deux enjeux soient liés. C'est pourtant le cas : Mike considère en effet ses victimes comme des images (au début du second volet, il observe les photos qu'il a prises du nouveau groupe de filles), dont il désire ensuite parfait-

tement disposer. *Death Proof* rend patent le soubassement premier, prédateur et anthropophage, de toute représentation, de tout acte de figuration²⁴, mais aussi son ambivalence, dès lors qu'il se réplique ou se répète : tour à tour, nous nous approprions les images, nous les happons, et nous nous y soumettons, nous nous laissons happer. Les images sont nos esclaves et nos maîtresses, nos fétiches et nos idoles. Que nous veulent-elles²⁵ ? Que leur voulons-nous ? Telle est, entre autres, la fable de *Death Proof*, qui s'apparente à un ring où les images prendraient leur revanche. Je parlais plus haut de l'intrication, chez Tarantino, entre *remake* et vengeance. Il y a bien de cela dans *Death Proof* : permettre aux images de se venger (de leur instrumentalisation) et de nous venger aussi (en remettant en cause, en une logique carnavalesque, les clichés et autres baudruches qui sont censés nous représenter).

Autrement dit, *Death Proof* pourrait être conçu comme une course-poursuite entre nos images et nous. C'est aussi pour Tarantino l'occasion de s'exposer, par le biais du *remake*, à la revanche de ses propres images. Mike ne constitue pas seulement l'allégorie couturée du film lui-même, il est l'autoportrait angoissé de Tarantino — à qui on a suffisamment reproché de maltraiter ses personnages et à qui les filles de *Death Proof* donneraient finalement une leçon. En cela, le film, sorte de *crash test* s'exposant aux chocs des répliques, démultiplie les signes d'auteurisme pour dans le même temps mettre à mal l'instance autoritaire, à la merci de ses propres artefacts. Ce que j'ai pu ailleurs tenter de résumer ainsi :

[Après *Jackie Brown*], le cinéaste choisit pour ses premiers rôles des dominés ou des persécutés (femmes, Juifs, Noirs) châtiant leurs oppresseurs avec leurs propres armes. [...] ces opérations remettent en cause, de l'intérieur, le système Tarantino lui-même, son charisme à l'évidence fasciné par la force, comme s'il s'agissait de dérégler sa propre machine à dominer, en la prenant au pied de la lettre, en en tirant toutes les conséquences, souvent comiques, c'est-à-dire possiblement horribles (Aubron 2013, p. 48-49).

École des hautes études en sciences sociales

NOTES

1. Quant aux définitions du postmodernisme et du maniérisme, on ne peut les développer ici, faute de place. Aussi problématiques ou discutables soient-ils, ces deux termes sont en tout cas de nets indicateurs de la manière d'aborder des objets tels que Tarantino pour, le cas échéant, hâtivement les catégoriser, et éventuellement les disqualifier ou les neutraliser.

2. Tel Pascal Bonitzer qui, alors à contre-courant de la *doxa*, se proposait, dès 1995, dans un article de la revue *Trafic*, de distinguer dans *Pulp Fiction* « le sens à la fois de sa dérision et de son sérieux » (Bonitzer 1995, p. 27).

3. Dans *Palimpsestes*, Genette cherche entre autres à déterminer si l'hypertexte transforme ou imite l'hypotexte. De ce point de vue, le *remake* (*stricto sensu*) paraît relever de la transformation (et particulièrement de la transposition) — on fait le *remake* d'une œuvre ou éventuellement d'une séquence, non le *remake* d'un auteur ou d'un genre, qu'on « pastiche » plutôt.

4. Parmi les quelques cas patents, citons le générique de *Jackie Brown* (1997) décalquant celui de *The Graduate* (*Le lauréat*, Mike Nichols, 1967), la mise à mort du *serial killer* de *Death Proof* par trois amazones motorisées — rappelant la fin de *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (*Plus vite, mes chattes, tuez! Tuez!*, Russ Meyer, 1965) — ou encore, dans *Inglourious Basterds*, le cinéma en feu évoquant le gymnase incendié de *Carrie* (*Carrie au bal du diable*, Brian De Palma, 1976).

5. Ce geste a suscité de vives attaques ; pour une mise en perspective et un état des lieux sur cette polémique, voir l'article de Marie Gil et de Patrice Maniglier (2013) et celui de Jean Narboni (2013), ainsi que le texte de Sophie Wahnich (2014) qui analyse *Inglourious Basterds* et *Django Unchained* — ce dernier ayant aussi été fustigé (notamment par Spike Lee) parce qu'il aborde l'esclavagisme dans le registre du western-spaghetti — comme des *remakes* du mythe de Siegfried.

6. Comme le souligne David Roche (2010, p. 338 [traduction]), « l'impression de déjà-vu au début de la seconde partie donne le sentiment que le premier groupe de filles a ressuscité, bien que les deux cascadeuses, Kim et Zoë, soient aussi des doubles de Stuntman Mike ».

7. *Inglourious Basterds* et *Django Unchained* peuvent d'ailleurs être considérés comme des *remakes* l'un de l'autre. Dans le premier, des Américains châtient un Allemand ; dans le second, un Allemand châtie des Américains comme s'il s'agissait là de « tuer le plagiat du nazisme par anticipation, l'esclavagisme cruel » (Wahnich 2014). Notons d'ailleurs que ces deux films sont liés par le *remake* d'un personnage, incarné dans les deux cas par Christoph Waltz, dans des registres de jeu et de langage très proches. Une même présence (un Allemand méthodique et cultivé) peut endosser deux rôles antithétiques : le comble de la malfaisance (le colonel SS dans *Inglourious Basterds*) ou de la bienveillance (le chasseur de primes affranchissant l'esclave dans *Django Unchained*).

8. Ce qui a aussi suscité des débats parmi les féministes, selon qu'elles y ont vu, pour reprendre la formulation de Maxime Cervulle (2009, p. 35), un « hymne pop à la capacité des femmes à résister et à se venger de leurs oppresseurs » ou « une énième sexualisation de la violence contre les femmes ». David Roche (2010) y voit quant à lui une manière de remettre en cause, de dérégler ou de déstabiliser les codes des genres (cinématographiques et sexuels).

9. La pensée de Jean Baudrillard a pu être sollicitée à propos de *Death Proof* : selon Aaron Anderson (2007), les filles du second volet sont des « simulations » de celles du premier — autrement dit, elles sont de pures images, relevant de ce stade terminal que Baudrillard appelle « l'hyperréalité », où les images se substituent totalement à la réalité qu'elles étaient censées représenter.

10. Comme le fait remarquer Emmanuel Burdeau (2007, p. 11) : « [...] il est inutile d'être familier des programmes "Grindhouse" pour jouir à *Boulevard de la mort*. Pour une raison simple : les effets de *remake* sont entièrement passés à l'intérieur du film, avec le même arbitraire total que celui qui fait hurler les quatre amies chaque fois qu'elles croisent une affiche annonçant l'émission de radio de l'une d'elles, Jungle Julia. Il n'y a pas de série B ou Z qui tienne, puisque le film se met lui-même en série [...] »
11. La reprise — opération artistique commune — est devenue une catégorie plus largement existentielle avec Kierkegaard, qui en fait même, dans *La reprise*, un principe vital. Un article sur *Death Proof* — écrit par Felix Singer (2007) — s'est d'ailleurs risqué à une analyse du film sous l'égide du philosophe danois.
12. Peter Szendy (2012) défend l'hypothèse selon laquelle le genre du *road movie* — dont relève *Death Proof*, qu'il évoque — rend sensible dans l'esprit du spectateur, via le ruban de la route, le « routage » du regard et de l'écoute, « l'accrochage » entre la bande de l'image et celle du son, qu'il s'agisse d'expérimenter un film ou un trajet en voiture.
13. Sur tous ces aspects, je renvoie à mon étude du film de Lynch et plus particulièrement aux pages concernant ses rapports avec *Persona* (Aubron 2006, p. 79-91). La reproduction, au sens psychanalytique, mais aussi le sentiment de déjà-vu ou le rêve peuvent être considérés comme un *remake secret*.
14. Sur l'éventuelle mélancolie ou nostalgie afférente à la disparition de ces pratiques du cinéma, voir Caetlin Benson-Allott (2008) et Kevin Esch (2012).
15. On l'a déjà fait remarquer, le premier volet de *Death Proof*, supposément « original », est décoloré et rapiécé (certes antérieur, il apparaît aussi comme une copie de bas étage), tandis que sa reprise semble plus neuve, « première » ou originelle. Est ainsi rendue perceptible la déperdition à l'œuvre, la dégradation, voire la destruction de l'original induites par sa duplication.
16. Le *remake* comme test : c'est une hypothèse envisageable, que pourrait éclairer l'essai de la philosophe Avital Ronell (2005) intitulé *Test Drive. La passion de l'épreuve*.
17. Sur cette question de l'épuisement et de sa dialectique avec la fatigue, voir Aubron 2013.
18. Voir notamment, à ce propos, le dossier « Pyrotechnies. Une histoire du cinéma incendiaire » publié dans la revue *1895* sous la direction de Thierry Lefebvre, Laurent Le Forestier et Philippe-Alain Michaud (2003). *Crash* — le roman de James Graham Ballard (1973) et son adaptation par David Cronenberg (1996) — nous a par ailleurs appris qu'une explosion pouvait être mise en œuvre comme un *remake* : ses protagonistes s'ingénient à reproduire d'illustres accidents routiers.
19. Voir Thoret 2006, chapitre 3, « L'énergie », p. 101-147. Il ne serait pas absurde d'évoquer aussi, à l'endroit du *crash* de *Death Proof*, les ralentis de Sam Peckinpah ou *The Texas Chain Saw Massacre (Massacre à la tronçonneuse / Massacre à la scie, 1974)* de Tobe Hooper, d'autant que l'action du premier volet de *Death Proof* se déroule elle aussi au Texas.
20. Outre Argento lui-même : ce dernier a très tôt affiché ses affinités avec le cinéma d'Antonioni, jusqu'à faire tourner David Hemmings, l'acteur principal de *Blow Up* dans *Profondo rosso (Les frissons de l'angoisse, 1975)*, qui pourrait d'ailleurs être envisagé comme un *remake secret* du film d'Antonioni.
21. Sur le film de Sarafian, voir Thoret 2006, p. 154-167.
22. L'explosion comme seule réponse possible à la stylisation omniprésente du *design pop* : Godard eut aussi cette intuition dans les années 1960 — dynamitage suicidaire de *Pierrot le Fou (1965)*, *crashes automobiles* du *Mépris (1963)* et de *Week-End (1967)*.
23. Dans *Death Proof*, le mode opératoire des meurtres, par collision, constitue une violente extrapolation de cette séquence. En ce qui concerne l'inflexion citationnelle

chez Antonioni (notamment ses citations hitchcockiennes) et son lien avec le passage à la couleur, voir Murray Pomerance (2011).

24. Sur cette question, voir par exemple *Ouvrir Vénus*, la parlante démonstration de Georges Didi-Huberman (1999) à partir de *La naissance de Vénus* de Botticelli, d'autant qu'elle établit une homologie entre l'image et le corps féminin, symptomatique d'un regard occidental demeurant phallogocentré. Voir aussi à ce propos Norman Bryson (1994, p. xxv [traduction]), selon qui « la relation spectatrice » s'ordonne « autour d'une opposition entre la femme comme image et l'homme comme porteur du regard » ; réflexion sur laquelle William John Thomas Mitchell (2005, p. 53) renchérit : « non pas les images *des* femmes, mais les images *comme* femmes ».

25. Que veulent les images ? C'est, selon Mitchell (2005, p. 28), la question, dans une perspective que l'on pourrait ramener à un animisme pratique : « Mon but est [...] d'étudier les différentes formes d'animation et de vitalité qui sont attribuées [aux images], [...] ainsi que d'autres symptômes qui en font des "signes vitaux" — expression par laquelle je n'entends pas simplement des signes de vie, mais des signes *en vie*. » Mitchell commente aussi largement les deux pôles extrêmes — fétiche et idole — entre lesquels les images oscillent.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Anderson 2007 : Aaron C. Anderson, « Stuntman Mike, Simulation, and Sadism in *Death Proof* », dans Richard Greene et K. Silem Mohammad (dir.), *Quentin Tarantino and Philosophy*, Chicago, Open Court, 2007, p. 13-20.

Antonioni 1968 : Michelangelo Antonioni, « Le désert Amérique » [1968], dans *Écrits*, Paris, Images modernes, 2003, p. 253-257.

Aubron 2006 : Hervé Aubron, Mulholland Drive *de David Lynch*, Crisnée, Yellow Now, 2006.

Aubron 2013 : Hervé Aubron, « La déesse de la fatigue », dans Burdeau et Vieillescazes 2013, p. 37-50.

Bataille 1949 : Georges Bataille, *La part maudite* [1949], Paris, Minuit, 2011.

Benson-Allott 2008 : Caetlin Benson-Allott, « *Grindhouse*: An Experiment in the Death of Cinema », *Film Quarterly*, vol. 62, n° 1, 2008, p. 20-24.

Bonitzer 1995 : Pascal Bonitzer, « De la distraction » [1995], dans Burdeau et Vieillescazes 2013, p. 19-34.

Brenez 1996 : Nicole Brenez, « L'étude visuelle. Puissance d'une forme cinématographique. Al Razutis, Ken Jacobs, Brian De Palma » [1996], *Débordements*, 2012, <http://debordements.fr/spip.php?article89>.

Bryson 1994 : Norman Bryson, « Introduction », dans Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey (dir.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994, p. xv-xxix.

Burdeau 2007 : Emmanuel Burdeau, « Première bande », *Cahiers du cinéma*, n° 624, 2007, p. 10-11.

Burdeau et Vieillescazes 2013 : Emmanuel Burdeau et Nicolas Vieillescazes (dir.), *Quentin Tarantino. Un cinéma déchaîné*, Nantes/Paris, Capricci / Les Prairies ordinaires, 2013.

Cervulle 2009 : Maxime Cervulle, « Quentin Tarantino et le (post) féminisme. Politiques du genre dans *Boulevard de la mort* », *Nouvelles Questions féministes*, vol. 28, n° 1, 2009, p. 35-49.

Didi-Huberman 1999 : Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999.

Esch 2012: Kevin Esch, «“The lesser of the attractions”»: *Grindhouse* and theatrical nostalgia», *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, n° 54, 2012, <http://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/EschGrindhouse/text.html>.

Focillon 1934: Henri Focillon, *Vie des formes* [1934], Paris, PUF, 2013.

Genette 1982: Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Gil et Maniglier 2013: Marie Gil et Patrice Maniglier, «L'image-vengeance. Tarantino face à l'histoire», dans Burdeau et Vieillescazes 2013, p. 101-121.

Lefebvre, Le Forestier et Michaud 2003: Thierry Lefebvre, Laurent Le Forestier et Philippe-Alain Michaud (dir.), «Pyrotechnies. Une histoire du cinéma incendiaire», *1895*, n° 39, 2003.

Mitchell 2005: William John Thomas Mitchell, *Que veulent les images? Une critique de la culture visuelle* [2005], Dijon, Les presses du réel, 2014.

Narboni 2013: Jean Narboni, «Un barbare en antinazi», dans Burdeau et Vieillescazes 2013, p. 123-133.

Pomerance 2011: Murray Pomerance, *Michelangelo Red Antonioni Blue. Eight Reflections on Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2011.

Roche 2010: David Roche, «Quentin Tarantino's *Death Proof* (2007): Subverting Genre through Gender or Vice Versa?», dans María del Mar Azcona et Celestino Deleyto (dir.), *Generic Attractions: New Essays on Genre Criticism*, Paris, Michel Houdiard, 2010, p. 337-353.

Ronell 2005: Avital Ronell, *Test Drive. La passion de l'épreuve* [2005], Paris, Stock, 2009.

Singer 2007: Felix Singer, «Kierkegaard avec Tarantino: Notes on Repetition in *Death Proof*», *Velox. Critical Approaches to Contemporary Film*, vol. 1, n° 1, 2007, p. 7-14.

Szendy 2012: Peter Szendy, «L'archi-road movie, ou le routage des sens», *Intermédialités*, n° 19, 2012, p. 139-154.

Tarantino 2007: Emmanuel Burdeau et Cyril Neyrat, «“Je ne sais rien faire de la main gauche”. Entretien avec Quentin Tarantino», *Cahiers du cinéma*, n° 624, 2007, p. 8-22.

Thoret 2006: Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

Wahnich 2014: Sophie Wahnich, «Shosanna, Django, Siegfried — Quentin Tarantino: une histoire de vengeance», *Raison-publique.fr*, 29 avril 2014, <http://www.raison-publique.fr/article691.html>.

ABSTRACT

Explosions as a Form of *Réplique* (Pile-ups and Self-remakes in Quentin Tarantino's *Death Proof*)

Hervé Aubron

The work of Quentin Tarantino is often taken up through the prisms of cinephilic erudition and quoting: the notion of the “secret remake” is a way of addressing this work beyond virtuosity alone. His film *Death Proof* (2007) is particularly abundant in referential markers, one of the clearest being Richard Sarafian's

Vanishing Point (1971). This famous B movie shared many figures with Michelangelo Antonioni's *Zabriskie Point*, made one year earlier. Could Sarafian be an intercessor between Antonioni and Tarantino? In fact another sign makes it possible to see *Death Proof* as a secret remake of *Zabriskie Point*: in the middle of Tarantino's film, a car accident, shot from several angles in slow motion, calls to mind the final shots in Antonioni's film of an exploding villa. Can one remake and redo an explosion in the form of a *réplique*—in the sense of a copy and a reply, but also that of an aftershock?