



HAL
open science

Play it again, Brian. De Palma et les c/douleurs du remake

Jocelyn Dupont

► **To cite this version:**

Jocelyn Dupont. Play it again, Brian. De Palma et les c/douleurs du remake. Représentations dans le monde anglophone, 2015. hal-02318689

HAL Id: hal-02318689

<https://univ-perp.hal.science/hal-02318689>

Submitted on 21 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Play it again, Brian.* De Palma et les c/douleurs du remake**

Jocelyn Dupont, Université de Perpignan Via Domitia/ VECT-CRESEM (EA 2983)

Mots-clés : Brian DePalma ; *Redacted* ; *Casualties of War* ; autoremake ; Guerre en Irak et cinéma

Figure majeure du nouvel Hollywood et *maverick* notoire, Brian De Palma (né en 1940 dans le New Jersey) occupe un espace en perpétuelle mutation au sein de la grande famille des auteurs du cinéma américain. Son œuvre riche et bigarrée rassemble près de quarante films pour une carrière longue d'autant d'années. En son sein, les remakes occupent une place considérable, puisqu'ils la bornent (de *Phantom of the Paradise* en 1974 à *Passion* en 2013) tout autant qu'ils la font culminer au milieu des années 1980, avec *Pulsions (Dressed to Kill, 1980)*, *Scarface* (1982) et *Body Double* (1985).

L'objet de cet article est de proposer quelques éléments de réflexion sur l'auctorialité au second degré de ce réalisateur hors-norme au prisme de la « poétique technologique » de ses réécritures cinématographiques de textes filmiques antérieurs. Pour ce faire, une attention toute particulière sera portée à la matérialité des images de Brian de Palma et à leur dimension technologique. Brian De Palma compte en effet depuis toujours parmi les metteurs en scène les plus férus des évolutions technologiques du septième art et des potentialités offertes par lesdites évolutions, si bien qu'Emmanuel Burdeau est même allé jusqu'à écrire en 1998, lors de la sortie de *Snake Eyes*, que Brian De Palma aime tant la technologie qu'il « pense avec elle »¹.

Chaque remake majeur de ce cinéaste souvent qualifié de « baroque » par la critique semble avoir ancré visuellement le film dans son époque ou sa décennie (les

¹ « De Palma aime la technologie, il pense avec elle, son goût pour le *split-screen*, dont il demeure à ce jour le meilleur utilisateur, le prouve assez bien. » (Burdeau 29)

années soixante-dix pour *Phantom of the Paradise*, les années quatre-vingt pour *Scarface*, l'entrée dans le vingt-et-unième siècle pour *Redacted*) et l'autonomise ainsi partiellement de son hypotexte. C'est la raison pour laquelle nous proposons de nous pencher spécifiquement sur les choix de composition iconiques et chromatiques du réalisateur et de son équipe, en plaçant au cœur de notre réflexion les choix technologiques, le rapport du cinéaste avec ses directeurs de la photographie ainsi que les nouveaux régimes d'images introduits par l'irruption du numérique et des nouveaux média, littéralement explosifs dans *Redacted* (2007). Ce film constitue à plusieurs égards une inflexion majeure de l'œuvre du réalisateur ; il nous semble légitime d'avancer qu'il pourrait constituer, au sein de la filmographie de l'auteur, un seul et unique exemple d'« autoremake » au sein d'une nébuleuse créative qui, depuis près d'un demi-siècle, a fait de la répétition l'un de ses enjeux les plus déterminants.

Brian De Palma, le goût du remake

Une bonne partie de l'œuvre de Brian De Palma, en tout état de cause la plus connue du grand public et la plus saillante, peut être décrite sans peine comme un cinéma au second degré, qui fait de l'intertextualité et du recyclage filmiques ses matrices fondamentales. Sa filmographie est ainsi jalonnée de plusieurs exemples de remakes au sens classique du terme, mais également d'autres titres qui méritent d'être vus comme des exemples de réécritures filmiques, prolongations cinématographiques de films préexistants.

Dans la première catégorie, celle des remakes *stricto sensu*, c'est-à-dire les moins problématiques (à savoir des exemples de réécritures – transpositions ou translations – filmiques revendiquées comme telles), on peut inclure trois titres. Bien que pour des raisons d'espace, il ne soit pas possible ici de les explorer en détail, nous prendrons néanmoins le temps d'en dire quelques mots :

Phantom of the Paradise (1974), reprise du *Fantôme de l'opéra*, ou devrait-on dire *des fantômes de l'opéra*, puisque trois films avaient déjà été inspirés du célèbre roman de Gaston Leroux, le premier en 1925, un film muet de Rupert Julian, le second en 1943 réalisé par Arthur Lubin et le troisième en 1962, signé Terence Fisher, dans une version produite par les studios de la Hammer alors en pleine effervescence et qui inspira sans doute certains des excès chromatiques et cinématographiques de la version de Brian de Palma une dizaine d'années plus tard, au-delà de la simple revendication de cette dernière comme un fantôme de l'opéra

seventies. Le remake de De Palma est en effet un film musical hybride, mélangeant effroi fantastique, mélodrame et *glam rock* hystérique. Leonardo Gandini, dans la monographie qu'il a consacrée au réalisateur en 2002, juge que :

[*Phantom of the Paradise*] est un film baroque, riche, mais, en définitive il n'atteint pas la hauteur de ses ambitions, même si les défauts [...] finissent par être occultés par un déploiement étourdissant d'effets visuels et sonores mis en œuvre par le réalisateur. (25)

Tout en nous gardant de porter un jugement de valeur quant aux hauteurs souvent vertigineuses atteintes par ce film, nous nous contenterons d'observer qu'il s'agit là d'un remake explosif et jubilatoire, posant, « dès le début des années 70, à l'intérieur même de sa fiction, la question centrale du cinéma américain pour les décennies à venir : celle du recyclage » (Lagier 36).

Le second remake explicite de Brian De Palma, *Scarface* (1983), sorti sur les écrans presque dix ans plus tard, est sans doute le film qui consacra Brian De Palma comme un réalisateur majeur d'un Nouvel Hollywood qui ne l'était alors plus tant. Le film, dont le scénario fut signé par Oliver Stone, n'est autre que le remake du plus célèbre des films de gangsters du début des années 30, réalisé par Howard Hawkes en 1932 sur un scénario signé Ben Hecht. Par un travail de transposition sociologique et spatio-temporelle parfaitement réussi de la pègre italienne des années de la Prohibition aux narco-traficants cubains et latino-américains de l'Amérique de Ronald Reagan, un casting remarquable ainsi qu'un budget plus que conséquent pour ce réalisateur, *Scarface* deviendra le plus grand succès de Brian De Palma auprès du grand public ainsi que l'un des films cultes des années quatre-vingt, allant même (et c'est là tout le « culot » de ce réalisateur qu'avait déjà souligné Jean Douchet quelques années plus tôt) jusqu'à faire de l'ombre aux divers *Parrain(s)* de Francis Ford Coppola et aux *Affranchis* de Martin Scorsese dans la catégorie « poids lourds » du film de gangster d'une fin de décennie particulièrement féconde en la matière. Il est intéressant de noter que De Palma proposera, à la fin des années quatre-vingt-dix, un exemple de *sequel*² à son film avec *L'Impasse (Carlito's Way)* dans lequel on retrouve une interprétation remarquable de la part d'Al Pacino, un film où l'outrance des couleurs et des excès de *Scarface* et de son protagoniste Tony Montana ont cédé la place à une retenue et une noirceur nimbées de nostalgie.

² Un *sequel* est un mode de réécriture filmique distinct du remake puisqu'il implique, entre autres enjeux, une continuité séquentielle plus qu'une répétition (Leitch 142).

Il faut enfin mentionner *Passion* dernier film en date du réalisateur, sorti en France sur les écrans en février 2013. Ce film est un remake de l'ultime long-métrage d'Alain Corneau, *Crime d'amour*, diffusé en France en 2010. Il s'agit en outre d'une commande faite à Brian De Palma après le rachat des droits du film de Corneau. Ce jeu destructeur de séduction et de manipulation entre deux femmes collègues au sein d'un environnement professionnel impitoyable a divisé la critique et les fidèles du cinéaste. Bien qu'il reprenne des éléments stylistiques et des stratégies d'écriture associées au réalisateur (à l'instar du *split-screen*), et qu'il ait été qualifié par *Les Cahiers du Cinéma* d'un « De Palma au carré », il est à croire qu'à l'image de son hypotexte, *Passion* ne laissera *in fine* que peu de traces dans la filmographie du réalisateur.

La seconde catégorie de remakes au sein de l'œuvre de Brian de Palma est plus floue, plus fournie, et plus fluctuante. Elle rassemble les *opus* dont on peut dire qu'ils fonctionnent comme autant de commentaires ou développements à partir d'hypotextes filmiques préexistants. On pourra y inclure les films qui ont été à l'origine de l'intérêt, d'ailleurs assez tardif, que la critique française a bien voulu porter à la production de De Palma, c'est-à-dire au début des années quatre-vingt, période où l'avènement des discours postmodernes légitimaient les méta-films autant que (et peut-être même davantage) les créations dites « originales ». Il s'agit des quatre films suivants : *Obsession* (1976), *Pulsions* (*Dressed to Kill*, 1980), *Blow Out* (1981) et *Body Double* (1984). Selon les critères taxinomiques des remakes proposés par Michael B. Truxman et rappelés par Constantine Verevis (90), ces films fonctionneraient comme autant de remakes masqués – *disguised remakes* – et frôleraient, dans le cas précis de Brian De Palma, l'hommage inquiet, nourri d'une certaine angoisse de l'influence, selon la formule d'Harold Bloom.

Il est tout à fait intéressant de noter que tous ces films sont signés « Brian de Palma », non seulement en qualité de metteur en scène mais aussi d'« auteur » – *written by*, nous disent les génériques³ –, preuve supplémentaire qu'imiter n'est pas qu'une manière de reproduire une œuvre préexistante, mais bien aussi une façon de se l'approprier. A dire vrai, et pour être plus précis dans la terminologie employée et reprendre les deux grandes catégories de réécritures transtextuelles établies par

³ Même *Obsession*, dont on sait que le scénario a été écrit par Paul Schrader, est co-signé par Brian De Palma, qui en aurait eu « l'idée originale », ce qui, pour un *remake* à peine voilé de *Vertigo*, est pour le moins ironique. Il en est de même pour *Passion*, dont le générique nous indique qu'il s'agit d'un film *written and directed by* Brian de Palma, juste après qu'il a été fait mention du film de Corneau.

Gérard Genette dans son ouvrage de référence *Palimpsestes* (1982), sans doute sommes-nous moins ici confrontés à des exemples d'imitation que de transformation. *Pulsions*, après tout, ne relève certainement pas de la même démarche vis-à-vis d'Hitchcock que celle de Gus Van Sant quand il réalise son impossible « copie conforme » de *Psychose* en 1998. De la même manière, *Body Double* n'est pas le remake de *Fenêtre sur Cour* au sens où a pu l'entreprendre Pierre Huygue avec ce même film dont il réalisa une « copie » plan par plan, avec une caméra vidéo et des acteurs amateurs, projet artistique⁴ datant de 1983 et précisément intitulé *Remake*.

Dans *Pulsions*, *Body Double* et *Obsession*, l'influence hitchcockienne est très prégnante. Thomas Leitch note ainsi à leur propos que ces films, situés aux frontières de l'hommage, complexifient la question du remake en surimposant à l'angoisse de l'influence un élan créateur (Leitch 145). Toutefois, l'influence hitchcockienne dans chacun de ces trois films n'est nullement dissimulée par l'un de ses plus talentueux épigones. Bien que ce ne fût pas le cas lors des sorties des films en salle, le cinéaste est aujourd'hui disposé à revendiquer un héritage magistral dans ce qu'il qualifie assez remarquablement de « méditations » (Lagier 21) – terme intrigant, ne serait-ce que par son originalité au sein du champ lexical des pratiques transtextuelles – autour de *Psychose* ou *Sueurs froides*. Ces méditations, reprises ou « presque-remakes » ont longtemps collé à l'image du réalisateur et il aura fallu du temps pour que la critique acte l'émancipation du cinéaste, à l'instar des propos de Pierre Berthomieu dans *Positif* en mai 2002 à l'occasion de la sortie du film *Femme Fatale* :

Il est heureusement loin le temps où Brian de Palma passait pour un élégant plagiaire, toutefois peu scrupuleux, du maître Alfred. Comme beaucoup de grands artistes, De Palma a cerné une grammaire filmique susceptible de devenir un langage universel, réservoir de mythes visuels.
(67)

L'autre influence, celle qui sourd dans *Blow Out*, est évidemment le *Blow Up* (1966) d'Antonioni, film-commentaire exemplaire sur la problématique de la vérité de l'image – photographique et donc – encore à l'époque – également cinématographique. Bien qu'il soit presque paradoxal qu'un cinéaste comme Brian De Palma, obsédé depuis plusieurs décennies par la question de l'image comme *locus* de mise en crise de la vérité, choisisse de substituer un ingénieur du son à un chasseur

⁴ Le film ne fut jamais distribué en salle mais est régulièrement projeté dans les musées d'art contemporain.

d'images, ce film, plus encore que son hypotexte, accorde à la technologie une place tout à fait proéminente.

C'est également le cas dans *Pulsions*, film dans lequel Brian De Palma revisite *Psychose* sur un mode aussi allusif qu'elliptique (Leitch 140) et « travaille l'image techniquement d'une façon très poussée en jouant sur les lentilles binoculaires qui permettent de décomposer l'image en la cassant en deux » (Douchet V). Dans *Obsession*, enfin, la photographie et surtout la lumière, à la fois blafarde, diffuse et granuleuse, semble annoncer les éclairages tout à fait singuliers de *Carrie*, réalisé dans un même souffle et sorti très peu de temps après. A noter néanmoins que cette similarité dans la nature des images ne doit pas faire oublier que les deux films n'avaient pas le même directeur de la photographie (Vilmos Zsigmond pour *Obsession*, Mario Tosi pour *Carrie*). Un aspect qui nous rappelle qu'avec De Palma, le « grand imagier » demeure en premier lieu l'auteur-réalisateur.

On ne saurait sous-estimer le rapport de Brian De Palma aux questions techniques, rapport éminemment complexe si l'on en juge par l'incroyable instabilité de ses équipes techniques (aucun des films cités ici n'a eu le même directeur de la photographie, par exemple, *idem* pour la direction artistique), qui traduit vraisemblablement des relations compliquées non seulement entre individus mais aussi entre les individus et la relation technique au film. En tout état de cause, depuis l'usage du *split-screen* dans *Sisters (Blood Sisters, 1973)*⁵, aux manipulations effrénées des régimes iconiques dans *Redacted*, en passant par la composition de « nouvelles images » héritées des technologies disponibles les plus récentes (des bandes vidéo de *Phantom of the Paradise* aux nouveaux média tels les écrans d'ordinateurs portables ou de smartphones qui foisonnent dans *Passion*), Brian De Palma nous sert une « cuisine cinématographique », selon l'expression de Serge Daney dont l'ingrédient principal est la technologie de l'image. Aussi ses *remakes* sont-ils davantage que des lieux du « travail d'incarnation de la mémoire » (Huygue 48). Ils sont aussi un atelier de création d'images nouvelles, refaçonnées, et sans cesse reproblématisées.

⁵ Mais qui remonte en fait à son film de 1970 *Dyonisus in '69*.

Entre soupçon et souillure de l'image réincarnée

Avant de nous tourner vers le dernier objet de cet article, à savoir les questions de l'autoremake et de l'irruption des nouvelles technologies dans l'écriture cinématographique de Brian de Palma dans *Redacted*, il semble ici idoine de rappeler plusieurs thèses fondamentales qui parcourent le champ de la critique depuis le début des années quatre-vingt concernant l'œuvre de ce cinéaste.

C'est principalement à Jean Douchet que l'on doit d'avoir initié l'intérêt critique français pour l'œuvre de Brian De Palma, à l'occasion de la présentation de *Pulsions* au festival de Cannes en 1980. Intrigué par ce film « où l'aspect citationnel est évident » (IV), Douchet pousse un cran plus avant la réflexion sur le rapport de transgression que De Palma entretient avec l'image. Il explique alors :

De Palma sait que l'image n'est plus vierge. [...] Plus personne n'est vierge, à commencer par l'image. On va donc dé-virginiser au maximum, en jouant sur le côté *clean*, le *clean* américain, cette espèce de désir absolu de propreté qui ne peut aboutir qu'aux pires explosions de désordre sale. (IV)

Cette citation, pourtant écrite il y a plus de trois décennies, pourrait avoir été rédigée pour les deux derniers films de De Palma, tournés en caméra numérique HD au cours des années 2000, *Redacted* ou *Passion*. Elle inaugure une série de commentaires creusant toutes cette « inquiétude formelle qui tient à l'image, au rapport entre l'image et le regard » (Douchet V), que l'on retrouve encore sous la plume de Stéphane du Mesnildot dans sa critique de *Passion* en février 2013 lorsqu'il écrit que :

Passion fraie avec une esthétique ingrate (les plans disgracieux sur les ordinateurs portables) comme en son temps *Body Double* récrivait *Vertigo* et *Fenêtre sur Cour* avec les images de la consommation rapide, criarde et agressive des années 1980 ; le vidéo-clip, l'horreur de série Z et le porno. *Passion* s'empare de l'esthétique de notre époque, tout aussi vulgaire mais bien moins dionysiaque. (68)

De longue date, Brian De Palma a su s'affirmer comme un cinéaste métacritique qui a pris acte de la saturation iconique dans laquelle nous baignons, de l'évolution technologique d'un trop-plein d'images que l'on n'aura jamais fini de creuser, au sein duquel la répétition insistante peut devenir une stratégie de résistance et de questionnement de la vérité.

Il n'y a donc plus d'image vierge chez De Palma – y en a-t-il d'ailleurs jamais eu ? Revendiquant la souillure, les deux axes de coordonnées sur lesquels s'inscrivent les

images du cinéaste sont l'excès et le vide. Toutes ces images, déréalisées, répétées à outrance, sont autant simulacres, copies qui ont depuis longtemps perdu leur original, images au bord de l'*épuisement* (au sens où l'entendait John Barth pour la littérature) par leur trop-plein de monstration. Mais pourtant ces images, portées par le désir de voir, cette pulsion scopique qui agit toute la filmographie de De Palma, reviennent inlassablement et constituent une œuvre qui est « celle de la répétition obsessionnelle de l'innocence perdue, à la fois du monde et de l'image » (Berthomieu 67). Cette répétition est toutefois sans cesse ravivée, en ce qui le concerne, par les évolutions technologiques et leur réservoir de potentialités, comme dans *Redacted*, avant-dernier long métrage de De Palma.

***Redacted*: autoremake et mise en crise de l'image.**

Redacted, sorti sur les écrans en 2007, a eu sur le public américain un effet comparable à celle des IED – *Improvised Explosive Device* – qu'il met en scène. Objet filmique hybride, désarticulé et monstrueux, *Redacted* fut une bombe critique explosant en pleine figure du public américain au cœur du conflit irakien. Difficile, rugueux et fragmenté, le film a assez vite été oublié du grand public et catalogué comme un brûlot anti-Irak, ce qu'il est en effet partiellement. Cette mise au ban a de fait éclipsé deux de ses aspects fondamentaux qu'il convient de rappeler ici, à savoir, d'une part, le rapport essentiel du film à l'image « 2.0 » et, d'autre part, son statut d'autoremake au sein de l'œuvre et les charges éthique et traumatique qui en découlent.

En ce qui concerne le premier point, il est tout à fait notable que *Redacted* trouve son origine dans un projet technologique. C'est en effet suite à une offre à caractère technique de la part de la compagnie de production HDNet Films et Magnolia Pictures, qui avait auparavant produit *Bubble* de Steven Soderbergh (2005), qu'est né le projet de film de De Palma, qui accepta la proposition avant même d'avoir trouvé un sujet adéquat. Celle-ci consistait, pour la première fois dans la carrière du réalisateur, à tourner un long métrage en format numérique HD et à entrer ici de plain-pied dans l'ère numérique « 2.0 », intégrant ainsi les nouvelles technologies de l'image à sa méthode de composition cinématographique et assimilant les nouveaux régimes iconiques que le film expose et problématise de façon radicale. Une entrée dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle fut fracassante, mais qui ne doit pas faire oublier qu'avant l'outrage et la colère d'un réalisateur envers les exactions des

forces armées de son pays, il y eut avant tout, pour Brian De Palma, un défi technologique majeur à relever.

Le film multiplie ainsi les stratégies de déstabilisation iconique. Il procède par dispersion et fragmentation. Dans *Redacted*, les modes de monstration audiovisuelle s'enchaînent à un rythme effréné : documentaire, journal vidéo amateur, images de caméra de surveillance, blogs vidéo en ligne et images d'archives (réelles ou fabriquées). L'histoire a beau être linéaire et le récit chronologique (aucune analepse, ni prolepse), la prolifération quasi-entropique de modes de narration audiovisuelle perturbe au plus haut point l'expérience du spectateur et sa capacité de décodage. Ceci explique d'ailleurs en grande partie la « difficulté » d'accès au récit filmique au premier visionnage. Comme l'explique Ken Provencher dans l'article qu'il a consacré à *Redacted* dans *Film Quarterly* :

Unable to control the digital image, the audience is locked into each scene's selection, duration, and transition to the next scene. Knowing that each and every clip will sooner or later switch to a different source, the viewer is constantly aware of the form; there is almost no immersion. (33)

Vingt ans après *Body Double*, qui intégrait déjà en son sein plusieurs types de récits iconiques (clip, mise-en-abîme, images VHS pornographique), De Palma pousse donc d'un cran supplémentaire sa stratégie de fiction/friction en faisant se heurter les régimes d'image mais sans qu'un mode narratif l'emporte véritablement sur les autres. Cette friction de régimes d'images hétérogènes résulte en une mise en crise de la monstration filmique, dont plus aucune image ne saurait être garante de vérité.

Ce constat n'est pas forcément nouveau, *a fortiori* dans l'œuvre de ce réalisateur, comme nous l'avons expliqué précédemment. Mais il est poussé ici à son paroxysme par le cinéaste. Ceci n'allait toutefois pas l'empêcher d'adopter une grande gravité de propos et de s'attaquer frontalement à la question déjà évoquée de « l'innocence perdue, à la fois du monde et de l'image », à travers le récit d'un crime de guerre commis par des soldats américains en Irak, à savoir le viol et le meurtre d'une jeune Irakienne commis par une escouade de GI – « innocence perdue du monde » – crime tragiquement inspiré de faits réels, survenu en mars 2006 dans la ville de Mahmoudiya.

C'est alors que nous retrouvons, de manière quelque peu inattendue sans doute, la question du remake qui constitue le fil rouge de ces pages. Alors que, comme nous venons de l'expliquer, l'idée de tourner *Redacted* semble avoir été initiée par

une ambition formelle et technologique et bien que Brian De Palma affirme que c'est en apprenant le crime en question que le « sujet » du film lui est venu, comment ne pas voir soudain ressurgir le spectre d'un de ses films précédents, en l'occurrence *Outrages* (*Casualties of War*, 1989), film sur la guerre du Vietnam qui raconte très précisément les exactions d'un groupe de militaires américains, à savoir le kidnapping, le viol et le meurtre d'une jeune Vietnamiennne entre leurs mains ?

Mon argument ici est que *Outrages* est bien plus que « *a companion piece* » à *Redacted*, comme l'écrit Provencher, mais qu'il mérite d'être vu comme un exemple d'autoremake nourri ou plutôt bouleversé par les révolutions technologiques du début du XXI^{ème} siècle. Le contenu diégétique et les thèses des deux films sont en effet étonnamment similaires, tout comme le message outragé du réalisateur. Comme l'écrit Luc Lagier, « *délibérément*, Brian De Palma raconte le même fait divers dans *Redacted* [que dans *Outrages*] » (163). Le crime de guerre est ainsi commis par des soldats embourbés dans un conflit, désorientés, dépassés par un réel parfaitement hostile, si bien que certains en viennent à renoncer à leurs valeurs « civilisées » pour sombrer dans la barbarie⁶ (le lieutenant Meserve dans *Casualties of War*, le seconde classe Flake dans *Redacted*). Toutefois, dans chacun des deux films, les coupables se heurtent à la droiture d'un jeune soldat, témoin impuissant de la catastrophe (Eriksson dans *Casualties of War*, McCoy dans *Redacted*) qui finira par les dénoncer et, brisant la loi du silence de la Grande Muette, laisse éclater une vérité infâme. On retrouve ici deux éléments paradigmatiques de l'œuvre de De Palma, qui sont d'une part la question de la souillure, d'autre part la problématique de la vérité, toutes deux liées par le rapport à l'image⁷, ici en l'occurrence cinématographique et traumatique.

Si les spécialistes de l'œuvre du cinéaste n'ont pas manqué, dans leur ensemble, d'effectuer le rapprochement entre les deux textes, il n'en est aucun qui, à notre connaissance, soit allé jusqu'à revendiquer le statut d'autoremake pour décrire le lien qui unit *Outrages* à *Redacted*. Ce lien, quoique non explicité par le réalisateur, nous semble pourtant plus que valide. S'il ne s'impose pas d'emblée, c'est sans doute parce que, d'une part, nous ne sommes pas ici dans le cas d'un remake ouvertement

⁶ Le thème n'est évidemment pas nouveau ; il est central à maints films de guerre, notamment ceux qui traitent du conflit au Vietnam, on pense, entre autres titres, à *Apocalypse Now* de Coppola, *Voyage au bout de l'enfer* de Cimino et à *Full Metal Jacket* de Kubrick.

⁷ Pour plus d'informations à ce propos, on pourra consulter avec profit le très bon travail de Karine Blanqué sur cette question, intitulé *La vérité à l'épreuve de l'image. Etude de la notion de vérité dans Outrages et Redacted de Brian De Palma*. Mémoire final M2 recherche, Université de Perpignan, juin 2013.

explicite qui revendiquerait comme fondamental son statut d'hypertexte⁸, comme ce fut le cas du *Cape Fear* de Martin Scorsese ou, pour prendre un exemple d'autoremake plus récent, de Michael Haneke avec son *Funny Games US* qui reprend, plan par plan, chaque élément formel de son hypotexte. Le statut ontologique du remake demeure de toute évidence problématique dès qu'il est considéré comme une manifestation intertextuelle (Verevis 97), *a fortiori* quand cette intertextualité devient interne à une œuvre personnelle, comme c'est le cas entre *Redacted* et *Outrages*⁹.

D'autre part, l'ambition technologique du cinéaste dans *Redacted* a pu occulter le travail de mémoire et, d'une certaine manière, altérer la répétition du même. *Redacted* deviendrait alors un autoremake maquillé ou mis à jour – *updated* en anglais, sans toutefois qu'il mérite d'être considéré comme une version de ce que Leitch dénomme *update* au sein de son repérage taxinomique (143) – par des évolutions technologiques au point, voire au risque, de le rendre méconnaissable. Telle est la thèse de Sébastien Lefait pour qui *Redacted* doit être considéré comme un remake de *Casualties of War* à l'heure d'une société de surveillance généralisée dite « catoptique¹⁰ ». Il écrit :

The intertextual relationship between the two movies turns *Redacted* into a remake of *Casualties of War* more fitted to the catoptic era. In about twenty years of time, modern technologies have offered De Palma the possibility of getting closer to the truth about war than he ever could. (196)

Au-delà de la dimension technologique de l'image de guerre et de la problématique de sa vérité en qualité de document, et pour en revenir à la question du traumatisme, il est incontestable que la question de la mémoire de *ce qui a été vu* est au travail dans ces deux textes. *Outrages* et *Redacted* prennent naissance dans la douleur d'une innocence brisée, dans la souillure et dans l'expérience du traumatisme, qui peut s'avérer être celui du témoin plus encore peut-être que celui de la victime. Dans *Outrages* comme dans *Redacted*, le témoin de l'instant traumatique (le viol d'une jeune femme du camp « ennemi ») est bien celui qui voit malgré lui et malgré *tout*,

⁸ Bien que Thomas Leitch fasse de la mise en relief du lien intertextuel une caractéristique de ce qu'il a nommé « la rhétorique du remake » (141), nous pensons que dans le cas-limite de l'autoremake, qui plus est au sein d'une œuvre dont nous avons vu qu'elle s'était placée en grande partie sur un terreau de réécritures filmiques au statut plutôt ambigu, il ne s'agit pas là d'une condition strictement nécessaire à l'émergence d'un remake.

⁹ Lequel pourrait d'ailleurs être considéré comme un remake d'un film assez peu connu d'Elia Kazan, *Les Visiteurs* (1972).

¹⁰ Dérivé du Panopticon de Bentham qui sera par la suite théorisé par Foucault, la société catoptique met à bas les questions de hiérarchie du regard tout en réaffirmant son omniprésence et son omnipotence : « *The catopticon, then, can be defined as a nonhierarchical pattern in which everyone watches everyone* » (Lefait xxi).

qu'il s'agisse du soldat Eriksson (Michael J. Fox) dans *Outrages* ou de McCoy (Rob Devaney) dans *Redacted*.

C'est par quelques brèves remarques concernant l'image traumatique que nous terminerons notre propos. Cette question paraît en effet centrale dans le cadre de la problématique de la répétition qui fonde la pratique du remake, au-delà de toute considération esthétique ou socioéconomique. Quel que soit l'angle d'approche que l'on adopte sur le remake comme phénomène, son essence est d'être répétition. Et le traumatisme répète lui aussi sans cesse, rejouant devant nos yeux un événement que nous ne pouvons chasser de notre mémoire¹¹, mais que d'autre part, et paradoxalement, il nous est impossible de mobiliser complètement. "One could define the traumatic syndrome as the state of being haunted by images that neither can be enacted nor cast aside" écrit le psychiatre Robert J. Lifton¹². Cette remarque paraît extrêmement pertinente dans *Redacted* comme dans *Outrages*, fruits de l'œuvre d'un cinéaste de la « répétition obsessionnelle » dont la majeure partie des films, comme l'écrit Stéphane Delorme, « repose sur la reprise d'une scène inaugurale, » en l'occurrence celle du viol d'une jeune femme aux mains de soldats ayant sombré dans la barbarie. Ainsi *Outrages* et son remake *Redacted* proposent-ils, par voie de répétition mais selon des modalités technologiques distinctes, une réflexion sur la manière dont se répète et se montre la violence de guerres soi-disant civilisatrices. Hantise de l'image compulsive et « explosions de désordre sale ». Que nous reste-t-il donc à (re)voir qui n'ait pas déjà été souillé ?

Bibliographie

- BERTHOMIEU, Pierre, « La dernière pièce du puzzle », *Positif* n°495, mai 2002, 61-62.
- BURDEAU, Emmanuel, « Jouissance de l'œil », *Cahiers du Cinéma* n°529, nov. 98, 28-30.
- DOUCHET, Jean. « Douchet décortique De Palma », *Cahiers du Cinéma* n°326, juillet-août 1981, IV-V.
- DU MESNILDOT, Stéphane. « De Palma au Carré ». Critique de *Passion*, *Cahiers du Cinéma* n°686, février 2013, 68-69.

¹¹ Notons que le récit d'*Outrages* est construit comme un long flashback saisissant Eriksson, de retour aux Etats-Unis plusieurs années après la guerre, alors que son regard se pose sur une jeune femme asiatique assise devant lui dans le métro.

¹² Cité par Luckhurst, 148.

- GANDINI, Léonardo, *Brian De Palma*, trad. Marie Capdevielle, Rome : Gremese, 2002.
- HUYGUE, Pierre, « My own private Psycho », *Cahiers du Cinéma* n°532, 47.
- LAGIER, Luc, *Les mille yeux de Brian De Palma*, Paris : Cahiers du Cinéma, 2008.
- LEFAIT, Sébastien. *Surveillance on Screen. Monitoring Contemporary Films and Television Programs*. Lanham: The Scarecrow Press, 2013.
- LEITCH, Thomas, "Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake", *Literature/Film Quarterly*, Vol. 18, No. 3, juillet 1990. 138-149.
- LUCKHURST, Roger, *The Trauma Question*, Londres et New York: Routledge, 2008.
- PROVENCHER, Ken. "Redacted's Double Vision", *Film Quarterly*, Vol. 62, n°1 (automne 2008), 32-38.
- VEREVIS, Constantine, "Remaking Films", *Film Studies*, vol. 4, été 2004, 87-103.