Introduction : « Play It Again »

Peut-on encore voir un film aujourd'hui, quand on a un peu de culture cinématographique, sans garder en tête tout un musée imaginaire d'où ressurgissent les souvenirs d'autres films ? La cinéphilie, ou au moins la connaissance des films, a rempli les têtes et les regards, et le repérage de références, fondées ou non, est devenu un réflexe critique que partagent largement les spectateurs. Cette propension à relier les films entre eux s'explique par la disponibilité toujours accrue des œuvres qui permet aujourd'hui une connaissance encyclopédique, presque « à la demande », du cinéma, mais elle tient peut-être aussi au fait que les films eux-mêmes ont acclimaté leur public à la présence d'autres films dans leurs images et leurs récits. Sans doute que dès les origines les films ont été construits sur le souvenir d'autres œuvres, mais, au moins depuis les films réalisés par les cinéastes-cinéphiles de la Nouvelle Vague, le cinéma a rendu plus lisible et plus massive cette présence des films sous les films, et le cinéma très contemporain comme les discours qui en font la promotion ne cessent de la surexposer.

« Tout film est un palimpseste[1] ». La formule de Serge Daney est connue. Elle clôt un article de 1970 où la critique des thèses baziniennes du cinéma comme rapport au réel conduit à l'idée que les images contemporaines sont traversées par le souvenir d'autres images de cinéma, « leur référent n'[étant] plus guère une "réalité" dont nous aurions fait l'expérience, mais bien l'expérience imaginaire que nous en avons pour les avoir déjà vues dans d'autres films[2] ». L'article finit sur le constat que le vrai sujet du *Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963), que vise la formule, serait l'échec à extraire de l'inédit, du *jamais vu*, à partir d'histoires déjà écrites et de corps de stars surdéterminés par leurs emplois antérieurs : « Que se passe-t-il dans *Le Mépris* ? Toujours la même

[1] Serge Daney, « Sur " Salador " », *Cahiers du Cinéma* n° 222, juillet 1970, repris dans *La Rampe*, Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1983, p. 28.

[2] *Ibid.*, p. 22.

chose : *l'on vient trop tard*, on hérite d'un jeu déjà joué [et] chaque nouveau joueur doit respecter dans son travail les traces de celui qui le précéda[3] ». Dès 1970 Daney fait état « d'un sentiment de saturation quant aux images » car, fondées sur d'autres images de cinéma, elles en accumulent les souvenirs. « Le cinéma est devenu – outre une culture et une tradition spécifique dans l'histoire du spéculaire – [...] une mémoire qui toujours s'émousse[4] ».

Le Mépris est ce film qui tend un miroir au cinéma tout en renvoyant sa tradition dans le passé : « c'est la fin du cinéma » y est-il dit, au moins celle des grands studios hollywoodiens. Et le film de Godard se fait la mémoire de ce cinéma classique en train de disparaître en consignant ses « traces », ayant presque déjà valeur de souvenirs, non seulement par la présence physique d'un cinéaste qui a commencé sa carrière au temps lointain du cinéma muet, Fritz Lang, mais aussi par la présence de films, mentionnés dans les propos des personnages, évoqués par leurs affiches ou, de manière allusive, par des noms qui leur sont empruntés – celui de la traductrice, interpellée sous le nom de « Vanina Francesca Vanini », renvoie à l'héroïne du film de Roberto Rossellini, *Vanina Vanini* (1961) dont l'affiche est visible sur les murs du studio – ou encore, plus souterrainement, en reprenant des éléments de leurs scénarios, le récit de la rupture du couple du *Mépris* gardant le souvenir d'un autre film de Rossellini, *Voyage en Italie* (1954), emblème du cinéma moderne, dont l'affiche est également montrée, et où il était déjà question de filmer des statues antiques et d'une échappée à Capri. Si la mémoire qu'est devenu le cinéma « s'émousse » en répétant, selon Daney, des images déjà faites et déjà vues, force est de constater qu'ici le cinéma entretient sa propre mémoire et que celle du *Mépris* est grosse de souvenirs filmiques nombreux.

Avant *Le Mépris*, les films de Godard se chargent déjà d'une telle mémoire et sont exemplaires d'un dialogue soutenu avec d'autres films auxquels ils renvoient explicitement ou dont ils remploient certains éléments : affiches de films policiers américains et reprises de certaines de leurs scènes dès *À bout de souffle* (1960) ; références explicites à *Tirez sur le pianiste* (1960) et au tournage de *Jules et Jim* (1962) de l'ami François Truffaut dans *Une femme est une femme* (1961) ; insertion d'un long extrait de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Th. Dreyer (1928) dans *Vivre sa vie*

[3] *Ibid.*, p. 28.

(1962) ; emprunts d'une situation et d'une réplique du *Cuirassé Potemkine* (1926), voire d'un raccord d'*Octobre* (1927), tous deux de Sergueï M. Eisenstein, dans *Les Carabiniers* (1963)...

Ce sont ces souvenirs de films inscrits dans d'autres films, ces relations manifestes ou implicites que des films construisent avec un ou plusieurs films antérieurs, en les évoquant directement, en citant leurs images, en en remployant certains traits distinctifs, que je me propose ici d'étudier – plus que les héritages entre cinéastes évoqués par Daney ou les redites filmiques qu'il perçoit en tant que spectateur – au titre de l'intertextualité en cinéma.

Quand Serge Daney écrit, la théorie littéraire vient en effet de donner un nom à ce champ de relations entre les œuvres : l'intertextualité. Sa formule « tout film est un palimpseste » fait écho à celle de Julia Kristeva publiée un an plus tôt dans *Sèméiotikè* quand elle forge la notion : « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte[5] ». Une formule de Roland Barthes, assurant la fortune du concept quelques années plus tard, peut à son tour résonner avec celle de Daney : « tout texte est un *intertexte*[6] ». La généralisation de la théorie du texte a permis à la notion d'intertextualité de se déployer à d'autres systèmes de signes, le cinéma par exemple, et Christian Metz l'adopte dès 1971 dans *Langage et Cinéma*. Mais si Metz indique que les films se citent, peuvent en rappeler d'autres et faire jouer la mémoire du spectateur, la notion est avant tout employée pour évoquer le rapport que les films entretiennent avec des « textes filmiques plus grands », les genres en l'occurrence, et l'intertextualité est plutôt mise au compte d'une relation établie par le spectateur[7]. La notion a connu en effet pendant sa première décennie un glissement, sous-entendu dans l'axiome barthésien, qui a pu faire de la réception des œuvres et de la subjectivité du lecteur, et non plus seulement du texte lui-même, le lieu de production de l'intertextualité. J'adopterai au contraire la définition d'une intertextualité « objective » proposée par

---

[4] *Ibid*., p. 24 pour les deux citations.

[5] *Sèméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, coll. « Points », 1978, p. 85. La formule et le concept datent en fait de 1967, quand Kristeva publie « Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman », *Critique* n° 239, avril 1967, p. 438-465.

[6] Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, tome XV, 1973, p. 1015.

Laurent Jenny et circonscrite au « travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens[8] ». Il appartient par la suite à Gérard Genette d'avoir précisé le champ des relations entre les œuvres au début d'un ouvrage devenu de ce fait un classique et dont le titre résonne encore avec la formule de Daney. Dans l'introduction de *Palimpsestes*, Genette distingue, parmi cinq grandes modalités de relations entre les textes, deux catégories – l'intertextualité, entendue dans le sens restreint de l'incorporation d'un texte dans un autre, et l'hypertextualité comme dérivation et réécriture d'un texte antérieur par imitation ou transformation[9] – que l'usage comme les recensions théoriques[10] ont fixé sous la notion d'intertextualité, indépendamment des relations de commentaire, de présentation ou d'appartenance générique que constituent les trois autres modalités proposées par Genette.

L'intertextualité cinématographique sera donc envisagée ici du point de vue des relations d'incorporation, d'imitation et de transformation par lesquelles des films se relient à des films antérieurs et en conservent la mémoire. Ces relations ont été envisagées par la critique, l'histoire et la théorie du cinéma ces dernières décennies, mais dans des champs souvent plus larges que les seules relations d'intertextualité entre les films ; par exemple quand il s'est agi pour la critique américaine du début des années 1980 de cerner, sous le terme d'« allusion », le rapport mémoriel que le nouveau cinéma hollywoodien instituait avec le cinéma classique en multipliant les références à son passé et en réactivant des genres désuets[11] ; ou pour envisager la question de l'imitation en cinéma du point de vue de l'influence des films et des cinéastes sur leurs successeurs[12] ; ou encore pour analyser comment les images pouvaient circuler,

---

[7] Christian Metz, *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p. 91-95.

[8] Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique* n° 27, 1976, p. 262.

[9] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, coll. « Points », 1992, p. 7-8 et 13.

[10] Voir notamment : Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 45-71 ; Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 33-50 ; Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 54-83.

[11] Noël Carroll, « The Future of Allusion : Hollywood in the Seventies (and Beyond) » ; *October* n° 20, 1982, p. 51-81. – La question de l'allusion dans le cinéma contemporain a été reprise par Laurent Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.

[12] Paolo Cherchi Usai, « Imitation ? Paraphrase ? Plagiat ? : "influence" et jugement esthétique au cinéma », *Cinémathèque*, n° 1, 1992, p. 36-44.

« migrer » et ressurgir parfois involontairement d'un film à l'autre[13]. L'intertextualité cinématographique recoupe les champs plus vastes de l'influence artistique, de la parenté ou de la confluence entre les cinéastes, des rapports du cinéma avec les images et les récits d'autres arts et moyens d'expressions, de même qu'elle est une des modalités de l'appartenance générique et de la réflexivité en cinéma[14]. J'étudierai cependant ces relations d'intertextualité en cinéma dans le strict cadre des corrélations de film à film et je les qualifierai d'« interfilmiques » pour les circonscrire au seul commerce des œuvres du cinéma.

Ces relations interfilmiques trouveront donc leur paradigme théorique et typologique dans les catégories de Genette. Elles fournissent notamment un appareil taxinomique qui, s'il peut être adapté au cinéma, en gardant à l'esprit qu'il est autant un art de l'image que du récit, permettrait de détailler le champ de ces relations et viendrait préciser les termes souvent généraux et parfois interchangeables – citation, référence, hommage, allusion, clin d'œil... – qui les recouvrent en partie ou en totalité dans les discours sur les films. Je ferai aussi, à l'instar de Genette, le choix de prendre en compte dans une large mesure des œuvres où ces relations sont manifestes, notamment parce qu'elles procèdent de la présence effective des images et des sons d'un film dans un autre, ou au moins, en dépassant la stricte approche poétique genettienne, des cas où elles peuvent se démontrer par l'analyse. Tout n'est pas dans tout, et, de même que la formule de Daney n'est pas dans celle de Barthes ou dans le titre de Genette, tous les films ne sont pas intrinsèquement intertextuels. Si « tout film » peut nécessairement en rappeler d'autres à son spectateur et lui apparaître comme un palimpseste réécrivant un autre film ou reprenant un catalogue de recettes anonymes et d'images usées, tous les films ne renvoient pas explicitement à leurs prédécesseurs, tous ne remploient pas des éléments distincts et repérables repris de films précis.

Le premier enjeu de cette étude sera donc d'envisager le film comme le lieu où ces relations interfilmiques se construisent, se manifestent et peuvent s'avérer. Je

---

[13] Jacques Aumont, « Migrations », *Cinémathèque*, nº 7, 1995, p. 35-47.

[14] La série de conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique de la Cinémathèque française que coordonne Jacques Aumont en 1995-96 et l'ouvrage collectif qui en résulte réunit la plupart de ces approches, ainsi que des analyses de remplois, de reprises, de citations, de *remakes* relevant plus étroitement des relations interfilmiques : Jacques Aumont (dir.), *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*, Paris, Cinémathèque française, 1996.

nommerai l'*interfilmique* cette intertextualité cinématographique attribuable au travail du film lui-même, indépendamment des réminiscences que l'œuvre peut produire dans l'esprit du public ou même des influences revendiquées ou prêtées à son producteur. Le but de cette restriction est de rendre effectivement compte des liens que des films tissent par eux-mêmes avec des œuvres issues du passé du cinéma, parfois en dépit ou au-delà des desseins de leurs auteurs, afin de pouvoir ainsi parler d'une « mémoire des films » constituée par ces relations interfilmiques, témoignant très certainement de celle, volontaire ou involontaire, des auteurs, stimulant celle des spectateurs en réveillant le souvenir d'œuvres passées, mais ne se substituant ni à l'une ni à l'autre. Qu'un film inscrive la présence d'autres films dans ses images ou son récit, qu'il en reprenne des éléments, *a fortiori* qu'il les désigne explicitement, et il noue avec ces œuvres issues du passé du cinéma une relation qui est de l'ordre du souvenir par laquelle ces œuvres restent présentes, réactualisées dans un film qui en devient la mémoire. Cette mémoire du cinéma qui s'incarne dans les films me semble être l'enjeu essentiel de la poétique interfilmique.

Comment et pourquoi les films se relient à leurs prédécesseurs ? Je fais la double hypothèse que cette intertextualité est *des* films et qu'elle engage une relation mémorielle au cinéma. Je me propose donc d'étudier sous quelles formes se manifestent en cinéma les relations intertextuelles que les films entretiennent avec des films antérieurs et à quelles conditions penser ces relations interfilmiques comme un travail des films eux-mêmes. J'envisage ensuite comment ces relations peuvent constituer une mémoire de cinéma (*du* cinéma et *en* cinéma) et quels rapports les films où elles se manifestent instituent avec les œuvres cinématographiques passées : comment ces films peuvent se les approprier, en perpétuer le souvenir ou les relire depuis leur propre présent et rendre éventuellement lisible une évolution du rapport à l'histoire du cinéma.

Ces questions seront traitées au travers d'un corpus de films aux prétentions artistiques variées mais relevant tous de la fiction et prenant pour sources ou modèles intertextuels d'autres œuvres de fiction, afin d'étudier les relations entre œuvres de même nature, relevant du cinéma institutionnel, partageant la même modalité d'énonciation et le même type de rapport au monde diégétique. Les films documentaires, expérimentaux, ou relevant du film didactique ou de l'essai

cinématographique, dont certains prennent les œuvres du cinéma pour matériaux ou sujets, mobilisant à ce titre les relations interfilmiques – à l'instar des *Histoire(s) du cinéma* (1989-99) et de leur prolongement, *Le Livre d'image* (2018), monuments de citations de films et de mémoire du cinéma ouvragés par Jean-Luc Godard – ne seront donc pas étudiés ici, notamment parce que ces relations interfilmiques s'y doublent souvent de relations de commentaire ou de critique fondant le rapport que ces films entretiennent avec ceux qu'ils remploient[15]. Certains cas pourront cependant être sollicités de manière marginale, à titre de comparaison avec le corpus de fiction.

Par ailleurs, si l'ambition de cette recherche est au final de questionner la possible évolution historique des formes et des pratiques interfilmiques au cours de plus d'un siècle de cinéma, traduisant un changement dans le rapport que les films entretiennent avec le patrimoine cinématographique, elle ne prétend pas à un parcours historique exhaustif des pratiques intertextuelles en cinéma, et le corpus de films sollicités privilégiera des œuvres du cinéma classique et surtout moderne et contemporain, puisque les relations interfilmiques s'y généralisent et surtout s'y explicitent, témoignant plus clairement d'un rapport mémoriel aux films et au cinéma. Pour des raisons d'ampleur, de cohérence mais aussi de compétences, le corpus de films étudiés sera essentiellement occidental.

Au foyer de ce corpus, constituant le fil rouge de cette étude, se situe *Play It Again, Sam* (1972), film réalisé par Herbert Ross, écrit et interprété par Woody Allen – je l'attribue par la suite à « Ross et Allen », tant on verra que la signature peut être dédoublée. Ce film comique que je prends au sérieux constitue le paradigme à partir duquel étoiler l'analyse des relations interfilmiques qu'il construit, des films qu'il convoque et des questions qu'il suscite en matière d'intertextualité cinématographique. Ce film, manifestant dans ses images comme dans son récit un rapport mémoriel explicite au cinéma, est en quelque sorte le paradigme interfilmique de mon paradigme intertextuel puisque c'est la seule œuvre cinématographique à laquelle Gérard Genette

[15] Sur le remploi interfilmique dans le cinéma expérimental, voir notamment : Nicole Brenez, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas*, vol. 13, n° 1-2, automne 2002, p. 49-67 ; Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013 ; Rodolphe Olcèse, *Le Surgissement des archives*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2021.

consacre un développement dans *Palimpsestes*. À la fin du chapitre traitant des procédés d'imitation en littérature *Play It Again, Sam* lui sert en effet à réunir et à synthétiser sur un même objet les catégories étudiées séparément dans les pages qui précédent (pastiche, parodie mixte, antiroman et travestissement)[16].

Ce film dont le titre est tout un programme – *« play it again »*, « rejoue-le » ou « répète-le », étant un refrain de plus en plus audible dans le cours de l'histoire du cinéma – est quasiment contemporain de l'avènement des théories intertextuelles à la fin des années 1960. Il n'est certainement pas le « chef d'œuvre » que Genette « ne [s]'excuse pas d'évoquer [...] après ceux de Cervantès et de Marivaux[17] ». Pourtant, outre qu'il porte la marque d'un auteur connu par la suite pour le caractère fortement intertextuel de ses œuvres, Woody Allen, ce film peut pour au moins quatre raisons servir de modèle à l'étude de l'intertextualité en cinéma et montrer que les relations interfilmiques qu'un film construit avec d'autres films engagent aussi une mémoire de cinéma.

D'abord, il s'agit d'une œuvre de « références », fondée sur des renvois à quantité de films antérieurs et qui peut aussi en remployer images ou situations sous diverses formes. On sait que *Play It Again, Sam* repose sur la trame narrative de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), qu'un extrait de ce film y apparaît, et s'y retrouve finalement parodié. Mais le film de Ross et Allen multiplie aussi les références à nombre d'autres œuvres où joue Humphrey Bogart, acteur fétiche et modèle en conduite romanesque du personnage principal joué par Woody Allen, qui relèvent pour la plupart du film de gangster de la fin des années 1930 et du film noir des années 1940. Et il fait encore des renvois plus inattendus à d'autres films qui lui sont contemporains, au tournant des années 1960-70. Aussi, la variété des sources et la quasi exhaustivité des formes interfilmiques que manifeste *Play It Again, Sam* en font un parangon pour étudier l'intertextualité en cinéma et envisager les questions méthodologiques, analytiques, théoriques et historiques que pose cette étude.

De plus, les relations que *Play It Again, Sam* construit avec *Casablanca* et d'autres films s'appuient sur un programme en partie parodique. Avec une intention revendiquée, la parodie affiche les œuvres modèles qu'elle dérive de manière ironique.

---

[16] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 215-217.

Dans *Play It Again, Sam*, les relations interfilmiques sont largement explicites, consciemment produites pour être perçues, et les mécanismes interfilmiques (comment ce film s'empare de *Casablanca*, s'y réfère, le remploie ponctuellement) y sont donc plus lisibles. *Play It Again, Sam* fait partie de ces œuvres qui, à l'instar des parodies, calculent leur réception intertextuelle et dont l'« horizon d'attente » se dessine nettement car, selon Hans Robert Jauss, elles évoquent un système de références connu du public initial, « résultant de conventions relatives au genre, à la forme ou au style » qu'elles vont ensuite reproduire, rompre ou détourner[18]. L'horizon d'attente intertextuel est quasiment énoncé dans *Play It Again, Sam*, qui retravaille distinctement des films, leurs styles, leurs formes, voire leur genre – ce qui n'empêche pas d'y trouver des remplois plus secrets… Ainsi, l'étude des relations interfilmiques dans l'œuvre de Ross et Allen peut servir d'assise pour envisager d'autres cas, où la relation à des films modèles peut se révéler implicite, discrète ou cryptée (et pourquoi pas non-consciente). Selon la formule de Victor Chklovski, que l'on peut aisément consacrer à la poétique interfilmique : « non seulement la parodie, mais également, en général, toute œuvre d'art se constitue en parallèle et en opposition avec un modèle quelconque[19] ».

Ainsi, en prenant pour modèle principal « le film le plus célébré du public[20] », l'emblème du film patrimonial passé dans la culture de masse[21], *Casablanca*, plusieurs fois élu parmi les plus grands films de l'histoire du cinéma, et déjà perçu dans le contexte de réception des années 1970 comme un véritable « symbole de la fascination des Américains pour les films eux-mêmes[22] », *Play It Again, Sam* est aussi une des œuvres interfilmiques qui témoignent le mieux de ce que le cinéma fait à son patrimoine en en remployant les histoires et les images. Et ce d'autant qu'il s'agit d'un film mineur : ce n'est pas un film d'auteur ou d'avant-garde ; il n'entre pas dans la

---

[17] *Ibid.*, p. 217.

[18] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, coll. « Tel », 1990, p. 50 et 56.

[19] Victor Chklovski, cité par Linda Hutcheon : « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 475.

[20] Patrick Brion, *Casablanca*, Crisnée, Yellow Now, 1990, 4ème de couverture.

[21] Sur la popularité et l'impact du film de Curtiz, voir l'enquête de Kathy Merlock Jackson, « Playing it again and again, *Casablanca*'s impact on American mass media and popular culture », *Journal of Popular Film and Television*, vol. XXVII, n° 4, 2000, p. 33-41.

[22] Lenny Rubenstein, « A second look. *Casablanca* », *Cineaste*, vol. 8, n° 1, 1977, p. 34 (ma traduction).

filmographie de l'auteur-cinéaste Woody Allen ; il ne marque aucun jalon dans l'histoire de l'art, de la technique ou de l'industrie cinématographiques ; il reste en retrait de la modernité référentielle et réflexive qui s'est imposée dix ans auparavant, mais ce n'est pas non plus complètement un produit standardisé des studios. Justement : parce que son intertextualité ne prétend ni au discours critique ou théorique, ni à une forme novatrice ou expérimentale, le film de Ross et Allen témoigne plus communément d'un état presque « ordinaire » du cinéma, au début de ces années 1970 qui finiront postmodernes, alors que le cinéma est entré dans le paysage des objets culturels et que l'intertextualité va s'imposer comme une des caractéristiques majeures de son histoire contemporaine.

Enfin, ne serait-ce que pour son titre, *Play It Again, Sam* a été très abondamment mentionné comme exemple par la critique et la théorie, ce qui en fait une œuvre « de référence » en matière d'intertextualité cinématographique, et qui justifie encore de le prendre pour modèle de cette recherche. Deux ans après sa sortie en salle, il sert déjà d'exemple à un des tout premiers textes à envisager la question de l'intertextualité en cinéma, sous la notion d'allusion, et à étudier ses rapports à la tradition cinématographique[23]. Un an plus tard, un livre sur le *remake* lui emprunte, à un mot près, sa formule-titre[24]. Le titre même du film, mot pour mot, est remployé deux décennies plus tard pour un ouvrage collectif consacré aux *remakes* et reprises[25]. Mais c'est donc Gérard Genette qui élève *Play It Again, Sam* au rang de fétiche théorique : les trois pages de *Palimpsestes* consacrées au film seront plusieurs fois utilisées dans des études récentes sur le cinéma[26]. Depuis le texte de Genette, *Play It Again, Sam* est devenu un modèle incontournable, mais bien trop peu analysé, de ce que pourrait être l'intertextualité en cinéma, et sa fortune théorique ces dernières années en fait peut-être

---

[23] Vivian Sobchack, « Tradition and Cinematic Allusion », *Literature/Film Quarterly*, vol. 2, n° 1, 1974, p. 59-65.

[24] Michael B. Druxman, *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*, Cranbury, A.S. Barnes, 1975.

[25] Andrew Horton, Stuart Y. McDougal (dir.), *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, Berkeley, University of California Press, 1998.

[26] Robert Stam, *Reflexivity In Film And Culture: From Don Quixote To Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1992, 2000, p. 26-27 ; Andrew Horton, Stuart Y. McDougal, *op. cit.*, « introduction », p. 3-4 ; Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms hollywoodiens*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2000, p. 90 ; Raphaëlle Moine, *Remakes. Les films français à Hollywood*, Paris, CNRS éditions, 2007, p. 27 ; Cécile Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 28-32.

un symptôme avant-coureur d'un état contemporain du cinéma et des discours qui l'accompagnent.

L'analyse des relations interfilmiques construites par *Play It Again, Sam* est donc l'objet du premier chapitre. L'analyse du film commence par son étude génétique, témoignant de la gestation des sources interfilmiques dans le scénario et, plus en amont, dans l'œuvre théâtrale de Woody Allen dont le film est adapté. J'analyse ensuite les nombreuses modalités de remplois par lesquelles *Play It Again, Sam* renvoie à son modèle principal, *Casablanca*, et à la figure de Bogart, à commencer par la citation inaugurale d'un extrait du film. L'intérêt de *Play It Again, Sam* est de proposer, à partir de cette citation de *Casablanca*, toute une constellation de relations interfilmiques nouées avec des œuvres de plusieurs époques de l'histoire du cinéma et dont l'analyse permet de mettre au jour encore d'autres modalités interfilmiques. Je m'attacherai en fin de chapitre à questionner plus spécifiquement le rapport que le film entretient avec le cinéma classique en termes stylistiques, puisque s'y lit aussi, de manière plus implicite, le discours de la mémoire qui s'énonce par ailleurs très clairement au travers de son personnage de cinéphile nostalgique.

Le deuxième chapitre s'appuie sur cette analyse pour proposer une théorie de l'interfilmique, en précisant son rattachement aux catégories intertextuelles et hypertextuelles de Genette, et en distinguant les relations qui en relèvent de relations plus larges, génériques notamment, dont *Play It Again, Sam* fournit aussi maints exemples. La première proposition est de définir l'interfilmique comme intertextualité cinématographique *du* film. Les conditions de cette définition sont d'abord examinées en considérant la part des intentions et de la réception dans l'appréciation de l'intertextualité d'un film. Celui de Ross et Allen sert ici encore de modèle, pour confronter à l'œuvre les intentions intertextuelles lisibles dans le scénario ou affirmées par les auteurs. Outre l'approche génétique, j'interroge aussi ce que la prise en compte de l'intertextualité d'autres films des auteurs peut apporter à l'analyse de celle de *Play It Again, Sam*. Ce chapitre envisage ensuite le protocole de lecture intertextuelle que le film établit avec son spectateur et les effets qu'il entend produire sur lui, afin d'écarter les réceptions intertextuelles subjectives voire erronées. Un examen plus approfondi des théories littéraires de l'intertextualité et le recours à l'histoire de l'art, à la psychanalyse, ainsi qu'aux analyses des « migrations » d'images au cinéma permet de formuler l'idée

qu'en dernier ressort ce sont les intentions intertextuelles de l'œuvre-même qui constituent l'interfilmique, ou intertextualité cinématographique du film. Il est alors proposé une typologie des relations interfilmiques adaptée des catégories genettiennes, mais révisées à l'aide de la notion de remploi en histoire de l'art. Cette typologie permet enfin d'affiner la définition de l'interfilmique en regard d'autres pratiques transtextuelles et réflexives au cinéma, et de proposer quelques principes pour l'analyse interfilmique.

La suite de l'ouvrage se consacre plus particulièrement à la question de la mémoire de cinéma inscrite dans les films intertextuels. Le troisième chapitre propose l'étude d'une forme nodale et emblématique non seulement des relations interfilmiques mais aussi du rapport mémoriel que le cinéma peut entretenir avec son passé : la citation filmique qui fait figurer directement un fragment de film antérieur dans la matière visuelle et sonore d'un second film. Ce chapitre s'attache à définir la citation filmique, sur le modèle littéraire, comme citation littérale de l'œuvre même, à en examiner les conditions et les modalités, à étudier les relations diégétiques et cinématographiques, en termes de récit et de montage, que l'extrait cité entretient avec le film où il se greffe. Au fil des analyses, il s'agit aussi de mettre en lumière le caractère mémoriel de ce procédé en prenant des exemples aussi bien dans les cas les plus précoces et notoires du cinéma classique que dans le cinéma moderne et contemporain. La comparaison des citations d'un même film à différentes époques permet par exemple d'évaluer si cet aspect mémoriel est fonction de l'éloignement dans le temps du film cité. La fin du chapitre considère plus précisément comment la citation filmique se constitue souvent comme la matrice d'autres relations interfilmiques plus profondes ou plus secrètes qui en retravaillent le souvenir.

Le quatrième chapitre examine frontalement la question de la mémoire des films. Je reprends d'abord l'exemple paradigmatique de *Play It Again, Sam* pour étudier comment se construit sa mémoire interfilmique, comment, autour de son modèle principal, *Casablanca*, des films de périodes variées coexistent et y sont retraités par le souvenir en fonction des préoccupations du présent. Mais l'essentiel du chapitre est dévolu à l'analyse de la mémoire de *Casablanca* : d'abord la sienne propre, puisque le film de Curtiz est déjà en lui-même intertextuel, comme beaucoup de productions du système hollywoodien ; puis celle qu'en ont conservé d'autres films. Je m'intéresse à la

naissance et à la perpétuation du mythe constitué autour de *Casablanca* et de son acteur principal pour voir que, si ce mythe a pu être véhiculé par la culture de masse, il a aussi transité par d'autres films, et, de ce point de vue, *Play It Again, Sam* se trouve pris dans une chaîne interfilmique dont il faut observer quelques maillons pour appréhender comment le souvenir de *Casablanca* a évolué, des années 1940 jusqu'à aujourd'hui.

Fort des analyses précédentes, le cinquième chapitre est à la fois l'occasion d'une synthèse et d'une ouverture. Si l'interfilmique traduit une mémoire de cinéma qui s'exprime par la manière dont les films remploient des œuvres passées, il engage aussi un rapport historique au cinéma et se fait même parfois la voix d'un discours sur son historicité. Je ferai l'hypothèse, en m'appuyant sur des cas analysés précédemment comme sur de nouveaux exemples, que, d'une part, le statut et les formes dominantes des relations interfilmiques ont évolué au cours de l'histoire du cinéma, et que, d'autre part et conséquemment, la mémoire que les films conservent de leurs prédécesseurs a elle aussi changé. Elle a témoigné de rapports différents à l'histoire du cinéma en passant par plusieurs âges. Je m'attarderai tout particulièrement sur le dernier pour interroger la mémoire que les films contemporains ont du cinéma, alors que celui-ci est entré dans son second siècle.