

# A TRAVERS LE PETIT ÉCRAN : DE LA CITATION À LA REPRISE « RÉALISATION » DES IMAGES TÉLÉVISÉES DANS LE CINÉMA HOLLYWOODIEN DES ANNÉES 80 ET 90

VINCENT BATICLE (Université Paris Diderot)

La génération des *movie brats* (jeunes cinéastes formés à l'école de la cinéphilie), qui éclot à Hollywood à la fin des années 1970 et au début des années 1980, développe un cinéma extrêmement référencé. Les films de cinéastes tels Robert Zemeckis, Joe Dante ou encore Steven Spielberg – figure emblématique, à la fois en tant que réalisateur et producteur – sont représentatifs de la production des années 80 et 90, qui considère avant tout le monde à l'aune de ses représentations cinématographiques préexistantes. Jouant de la réappropriation de ces formes antérieures, ce cinéma assume pleinement sa nature cinématographiée et artificielle en réinvestissant les pratiques transfilmiques<sup>1</sup> au sein même de ses fictions, notamment à travers l'articulation des citations avec leurs reprises. L'étude de cette pratique se révèle donc un outil tout particulièrement pertinent pour comprendre comment sa conception de la représentation du réel est profondément marquée par son rapport à l'histoire du cinéma.

## De la citation à la reprise : la *réalisation* des images

La citation est la réutilisation effective, par effet d'enchâssement ou de collage, d'un extrait de film (voire même d'un film entier). Dans l'ouvrage qu'il a consacré à l'étude de cette pratique, Antoine Compagnon utilise l'image des ciseaux et du pot de colle<sup>2</sup> : citer, c'est en effet prélever pour réutiliser. La citation est donc une pratique interfilmique, au sens genettien du terme<sup>3</sup>. Dans le cadre d'un cinéma narratif tel que le cinéma hollywoodien, le procédé d'enchâssement est évidemment le plus usité, qui transforme le film original en image seconde perceptible non seulement par le spectateur mais également par les personnages.

On parle de reprise lorsqu'est intégré à la fiction nouvelle, de manière relativement transparente, un élément, généralement ponctuel, provenant d'un film antérieur : reprise d'un dialogue, reproduction d'une scène (accompagnée ou non de la réutilisation d'effets visuels)... La reprise est donc un procédé hyperfilmique<sup>4</sup> : il ne s'agit pas d'intégrer l'œuvre originale, mais de la transformer. La *re*-prise est une nouvelle prise, une réappropriation de figures narratives, stylistiques ou formelles.

Par les procédés formels de l'enchâssement et/ou par les différences plastiques qu'elle entretient avec le film principal, la citation affiche son hétérogénéité et ne saurait se départir

---

<sup>1</sup> Reprenant la définition que Gérard Genette donne de la transtextualité dans *Palimpsestes, la littérature au second degré* (Paris, Editions du Seuil, 1982), on définit la transfilmicité comme *tout ce qui met le film en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres films*.

<sup>2</sup> COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

<sup>3</sup> On rappelle que Genette réserve le terme d'intertextualité à la stricte relation de « coprésence entre deux ou plusieurs œuvres », in GENETTE, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>4</sup> Selon la catégorisation genettienne, l'hypertextualité est la relation de continuité entre deux œuvres : « toute relation unissant un texte B (l'hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » in *Ibid.*, p. 13. Genette note également que cette transformation peut se faire selon les registres ludique, satirique ou sérieux.

de sa nature d'image seconde. Au contraire, la reprise, pleinement intégrée à la fiction nouvelle, possède généralement un sens narratif à part entière au sein de celle-ci (sauf peut-être dans le cas de la parodie, où elle peut n'avoir comme justification que la seule recherche de l'effet comique – raison pour laquelle on s'intéressera davantage aux reprises sérieuses). Dès lors, la reconnaissance de sa nature hyperfilmique varie en fonction du degré de cinéphilie du spectateur et d'explicité de la reprise.

En attachant à la reprise la citation de l'œuvre originale, on parvient à substituer à une perception aléatoire une reconnaissance nécessaire du processus hyperfilmique, qui peut dès lors se poser en pratique discursive à part entière. Cet effet de communication entre deux niveaux de fictions compte parmi les nombreuses formes étudiées par Genette dans *Métalepse*. L'auteur y évoque en effet le basculement de la citation interfilmique à sa reprise hyperfilmique à travers l'exemple de la reprise de l'ultime face à face entre Bogart et Bergman dans *Casablanca* (M. Curtiz, 1942) par Woody Allen et Diane Keaton dans *Play It Again, Sam (Tombe les filles et tais-toi, H. Ross, 1972)*<sup>5</sup>. La théorie classique n'envisageant sous le terme de métalepse que « la transgression ascendante, de l'auteur s'ingérant dans sa fiction<sup>6</sup> », on nommera cette diégétisation de la citation *réalisation* des images.

### **La télévision, vecteur privilégié de la réalisation des images**

Célébration de la fascination qu'il sait exercer sur ses spectateurs, le cinéma n'a guère attendu avant d'intégrer des écrans seconds. Bien avant que le projectionniste incarné par Buster Keaton ne se rêve franchissant la toile (*Sherlock Jr.*, B. Keaton, 1924), Robert W. Paul, dans *The Countryman and the Cinematograph* (aussi connu sous le titre *The Countryman's First Sight at the Moving Picture Show*), mettait en scène, dès 1901, un personnage-spectateur fasciné par l'image d'un train entrant en gare. L'année suivante, Edison produisait quant à lui un remake du film, *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (E. S. Porter, 1902), qui se concluait lorsque le protagoniste déchirait l'écran et révélait ce qu'il cachait<sup>7</sup>.

Si le cinéma hollywoodien des *movie brats* va célébrer à son tour l'écran de cinéma, il va également utiliser l'écran de télévision comme support de la citation. Plus qu'un écho à la réalité historico-économique – qui verra la télévision devenir, à la fin des années 80, la principale source de recettes du marché cinématographique –, il s'agit d'un positionnement narratif jouant des modalités particulières de la consommation des films à la télévision. Contrairement au cinéma, celle-ci constitue un élément domestique et ne nécessite ni déplacement du spectateur, ni péripétie scénaristique particulière. Précédant l'envahissement

---

<sup>5</sup> « Ce n'est sans doute pas une métalepse au sens strict (un sens dont nous sommes d'ailleurs déjà un peu loin) que cette scène finale de *Play It Again, Sam (Tombe les filles et tais-toi, Herbert Ross, 1972)*, illustration classique de l'hyperfilmicité, [...] où l'on voit Woody Allen rejouer celle de *Casablanca*, avec Diane Keaton dans le rôle de Bergman, en redisant littéralement le dialogue du film de Curtiz – celui-là même que nous avons entendu et vu jouer, une heure et demi plus tôt, par ses interprètes originels. [...] Tout se passe donc, dans ce film, comme si la séquence finale de *Casablanca* quittait l'écran où nous l'avions d'abord vue projetée, pour glisser – littéralement par son dialogue, analogiquement par ses interprètes et sa réalisation – de sa propre diégèse à celle de son palimpseste. » in GENETTE, Gérard, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 2004, p. 70-71.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>7</sup> Voir : ELSAESSER, Thomas, « Discipline through Diegesis : The Rube Film between "Attractions" and "Narrative Integration" », *The Cinema of Attractions Reloaded*, STRAUVEN, Wanda (dir.), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 205-225.

de l'univers diégétique par les images *réalisées*, c'est le film qui se dirige vers ses spectateurs et non l'inverse. A cela s'ajoute un changement d'échelle : le *bigger than life* qui caractérise le spectacle hollywoodien trouve à la télévision une dimension humaine. Ainsi installés dans l'environnement familial, les différents niveaux d'image et de fiction semblent davantage enclins à entrer en communication.

Ainsi, avant d'envahir la ville de Kingston Falls, les Gremlins (*Gremlins*, J. Dante, 1984) signalent leur arrivée par le biais d'un écran de télévision diffusant différents passages de *Invasion of the Body Snatchers* (*L'Invasion des profanateurs de sépultures*, D. Siegel, 1956). Outre l'avertissement lancé par le protagoniste dans le film de Siegel, qui s'adresse également au jeune héros du film de Dante, l'image de l'éclosion des cosses de *body snatchers* se révèle être la source des cocons de Gremlins, qui apparaissent quelques instants après. La nature du discours *dantien* s'en trouve alors explicitée : à l'instar de *Invasion of the Body Snatchers*, considéré comme une parabole de la peur des communistes et une condamnation du McCarthysme, *Gremlins* est une critique de l'Amérique reagannienne, conservatrice et refermée sur elle-même.

Dans *Close Encounters of the Third Kind* (*Rencontres du troisième type*, S. Spielberg, 1977), l'arrivée des extraterrestres est elle aussi annoncée par une citation télévisée. Le fait que les enfants du héros insistent pour regarder *The Ten Commandments* (*Les Dix commandements*, C. B. DeMille, 1956) invite en effet irrémédiablement à rapprocher le Devil's Tower – monolithe situé dans le Wyoming où atterriront les extraterrestres – du Mont Sinaï, et l'expérience vécue par Roy Neary de celle de Moïse. Ainsi amené à établir un lien direct entre la rencontre du film de Spielberg et celle du film de DeMille, le spectateur se trouve informé de sa conception métaphysique, voire mystique.

### **Logique imitative et nature médiatique du monde**

La mise en relation de la citation et de sa reprise ne saurait évidemment se limiter à une explicitation du réinvestissement d'un discours préexistant. Bien que fertile, cette piste de lecture ne dépasse pas l'approche traditionnelle des relations transfilmiques et demeure, selon les cas, tributaire d'une connaissance cinéophile. C'est donc en tant que procédé formel et discursif qu'il est pertinent de l'étudier – tout particulièrement en tant qu'outil d'analyse du cinéma hollywoodien des années 80 et 90. En effet, si celui-ci s'avère un terrain propice à l'étude du procédé, le procédé s'avère en retour particulièrement efficace pour son étude.

En explicitant les sources de leurs reprises, les films définissent leur logique imitative. Bon ou mauvais, le cinéma est un exemple qui peut être suivi. Dès lors, nombreux sont les personnages à reproduire dans le monde réel ce qu'ils ont vu plus tôt sur un écran enchâssé. Gizmo, le petit Mogwai de la saga *Gremlins*, découvre ainsi les possibles bienfaits de la cinéphilie. Personnage-spectateur assidu, il sauve ses comparses humains en *réalisant* les citations de *To Please a Lady* (*Pour plaire à sa belle*, C. Brown, 1950) et *Rambo: First Blood Part II* (*Rambo II : La mission*, G. P. Cosmatos, 1985). De même, l'un des personnages de *The Goonies* (*Les Goonies*, R. Donner, 1985) rejoue l'abordage de Douglas Fairbanks dans *Le Pirate Noir* (Albert Parker, 1926) aperçu sur un écran de télévision. Le film, qui cite également *Captain Blood* (*Capitaine Blood*, M. Curtiz, 1935) et *The Sea Hawk* (*L'Aigle des mers*, M. Curtiz, 1940), rend d'ailleurs directement hommage aux films de pirates du cinéma

hollywoodien classique, tout particulièrement lors de son final sur un navire modelé à partir de celui de *The Sea Hawk*.

Ainsi considérée, la réalisation des citations pourrait être définie telle une « mise en abyme prospective » – terme utilisé par Lucien Dällenbach<sup>8</sup> pour définir une mise en abyme précédant sa réduplication au sein de l'œuvre principale. Loin d'être vainement terminologique, le rapprochement invite à considérer la dimension spéculaire de la réalisation : en liant la diégèse à une image *physique*, elle lui renvoie sa propre nature médiatique. Non content d'être envahi d'images secondes, le « monde réel » est le terrain d'accueil d'images réalisées, affirmant donc nécessairement d'être lui-même une représentation cinématographique.

Ainsi, dans *Gremlins*, une citation de *It's a Wonderful Life* (*La Vie est belle*, F. Capra, 1946) dévoile la nature cinématographique de l'espace dans lequel est amenée à se dérouler la fiction. Le parcours de Billy dans Kingston Falls, reprise de celui effectué par le personnage de James Stewart dans Bedford Falls, fait de la ville un espace cinématographique intemporel. Imprimant sa légende en réalité historique, « le western ne raconte pas l'histoire de l'Amérique, ou ses épisodes les plus spectaculaires, il les constitue<sup>9</sup> ». Dès lors, rien d'étonnant à ce que *Back to the Future Part III* (*Retour vers le futur III*, R. Zemeckis, 1990), propose un voyage, non pas dans l'Amérique de 1885, mais dans le mythe cinématographique du Vieil Ouest. Au cours de son voyage, le jeune Marty McFly investit tour à tour différentes formes du genre. D'abord immédiatement plongé au cœur du paysage fordien de Monument Valley (dans le saloon, apparaît même Harry Carey Jr., l'un des acteurs fétiches de Ford), il croise, au fil des références et reprises, *The Lone Ranger* (1949-1957, ABC, G. W. Trendle) dont il reprend la célèbre réplique (« *Hi-yo Silver !*<sup>10</sup> ») ou encore *High Noon* (*Le Train sifflera trois fois*, F. Zinnemann, 1952). Le film de Zinnemann est en effet présent à travers la reproduction de la locomotive du train qui amenait Frank Miller vers Hadleyville, mais également directement évoqué lorsque, planifiant son duel avec Tannen, Marty lui propose « *Yeah, right, well, when ? High noon ?*<sup>11</sup> ». Dans une sorte de relecture au carré, le héros intègre par la suite l'univers de Sergio Leone. Lorsqu'il arrive à Hill Valley, il entre dans la gare et la caméra qui passe au dessus du toit dévoile la ville de la même manière qu'elle avait de le faire en suivant le personnage de Claudia Cardinale dans *C'era una volta il West* (*Il était une fois dans l'Ouest*, S. Leone, 1968). Puis, il endosse le costume de Clint Eastwood, tel qu'il apparaît dans les films de Leone. C'est d'ailleurs lorsque Marty improvise un gilet pare-balles avec la plaque d'un poêle – reprise d'une citation du *gunfight* final de *Per un pugno di dollari* (*Pour une poignée de dollars*, S. Leone, 1964), insérée dans *Back to the Future Part II* (*Retour vers le futur II*, R. Zemeckis, 1989) – que le film affirme le plus explicitement son rapport au western.

A la question « comment un extraterrestre percevrait-il le monde s'il débarquait sur Terre ? », le cinéma hollywoodien des années 80-90 semble indubitablement répondre « par le biais des images ». Ainsi, *E.T.* (*E.T.: The Extra-Terrestrial*, *E.T., l'extra-terrestre*, S. Spielberg, 1982)

---

<sup>8</sup> Voir : DALLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, 1977.

<sup>9</sup> FRODON, Jean-Michel, *La Projection nationale : cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 110.

<sup>10</sup> Dans la version française la référence est déplacée vers la bande-dessinée *Lucky Luke* : « Allez, hue Jolly Jumper ! ».

<sup>11</sup> Dans la version française, c'est un autre western qui est évoqué (*Duel in the Sun*, *Duel au soleil*, K. Vidor, 1946) : « Ca me va. A quelle heure ? Un duel au soleil ? ».

ne se mettra-t-il à parler qu'après avoir été confronté à la télévision, grâce à laquelle il découvre également la possibilité de téléphoner. Wak, caricature dantienne de la créature spielbergienne (*Explorers*, J. Dante, 1985) ne connaît quant à lui la Terre que par le biais des images télévisées qu'il reçoit depuis son vaisseau spatial. Pourvu de deux grandes antennes, à la manière des vieux postes de télévision, il évolue dans un flot d'images enchâssées qu'il absorbe et réutilise pour se construire un discours en forme de gigantesque reprise. Ainsi ses premiers mots sont-ils ceux de Bugs Bunny : « What's up Doc ? ». Il mêle ensuite, dans une totale frénésie référentielle, des éléments aussi variés que *Tarzan The Ape-Man* (*Tarzan, l'homme singe*, W.S. Van Dyke, 1932), la présentation d'un ustensile de cuisine à la manière d'un vendeur de télé-achat, l'arrivée des Beatles sur le plateau du *Ed Sullivan Show* et le générique de Mister Ed (*Monsieur Ed, le cheval qui parle*, 1958-1966, CBS, W. Brooks).

Vue du ciel, la Terre ne serait donc qu'une forme médiatique. Une idée que Joe Dante développe également en ouverture de *The 'burbs* (*Les Banlieusards*, J. Dante, 1989) lorsque la Terre présente dans le logo Universal se mue en une planète réelle vers laquelle se déclenche un long mouvement d'approche intersidéral. *Contact* (R. Zemeckis, 1997) s'ouvre sur un principe similaire : à mesure que l'on s'éloigne de la Terre, s'engage une remontée dans le temps à travers l'évocation des retransmissions télévisuelles ou radiophoniques des grands événements qui ont jalonné l'histoire des Etats-Unis du vingtième siècle. *Forrest Gump* (R. Zemeckis, 1994) s'appuie sur cette même perception médiatique du temps, tant et si bien que le film n'aurait jamais pu voir le jour si, grâce aux trucages numériques, le cinéaste n'avait pu y mélanger reprises et citations (qui ne sont plus uniquement cinématographiques) afin d'inscrire le héros dans d'authentiques images d'archives détournées.

### Revendiquer l'artifice

En affichant ainsi pleinement la nature artificielle de ses représentations, le cinéma hollywoodien des années 80 et 90 se livre comme un art du factice revendiqué. Bien qu'issue d'une étude d'un tout autre ressort, on pourrait alors lui appliquer la suggestion d'André Bazin qui, dans « Montage interdit » notait : « Ce qu'il faut, pour la plénitude esthétique de l'entreprise, c'est que nous puissions croire à la réalité des événements en les sachant truqués<sup>12</sup> ». En effet, l'explicitation de la reprise par son association à une citation permet aux cinéastes de *truquer le film* sans jamais oublier de filmer le *truc*. A la manière d'un tour de magie, dont le pouvoir de fascination tient dans la conscience du truquage qu'en a le spectateur, ce cinéma ne cherche pas à tromper, mais à rendre complice de cette tromperie. L'articulation citation-reprise se livre alors comme l'un des éléments permettant de sceller le pacte entre le film et son spectateur. Ce dernier, ne se sachant pas trompé quant au caractère fictionnel du récit, se voit alors offrir la possibilité de suspendre volontairement son incroyance et de vivre pleinement la puissance de création du cinéma.

S'inscrivant directement dans la veine des films mettant en scène des adolescents ou des pré-adolescents découvrant le monde par le biais d'une rencontre avec l'extraordinaire (*E.T.: The Extra-Terrestrial*, *The Goonies* ...), *Explorers* se livre comme un véritable discours sur la nature de l'expérience spectatorielle. Comme à son habitude, Joe Dante y joue avec les références et les codes du cinéma auquel il appartient, afin de décrire ce subtil rapport entre conscience de l'artifice et croyance dans le factice. Ben Crandall, le jeune héros du film, est

---

<sup>12</sup> BAZIN, André, « Montage interdit », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 1985, p. 49-61.

un personnage qui évolue sous l'influence directe de ses récits de science-fiction favoris. Dès lors, les extraits auxquels il est confronté interviennent comme commentaires de sa propre situation. Le dialogue issu de *The War of the Worlds* (*La Guerre des mondes*, B. Haskin, 1953) – « Dépêche-toi ! C'est ta dernière chance de t'enfuir d'ici ! » – correspond au moment où il s'empresse de dessiner le micro-circuit dont il a rêvé, et qui représente son sésame pour l'espace. Un long extrait de *This Island Earth* (*Les Survivants de l'infini*, J. M. Newman, 1955) illustre également l'état d'esprit de ce jeune cinéphile. A l'instar du professeur Exeter, Ben cherche dans les étoiles un alter-ego capable de le comprendre. Le dialogue du film – « Venez avec nous, nous panserons vos plaies » – se poursuit alors qu'il s'installe sur le toit de sa maison pour observer le ciel étoilé dans l'attente d'une réponse. Tout au long de son aventure, Ben sera à la recherche des situations que lui ont présentées ses films favoris. Aussi, lorsqu'il se trouve enfin face à une forme de vie extraterrestre, il utilise le plus grand des clichés de science-fiction, qu'il dit avoir attendu toute sa vie de pouvoir prononcer : « *Nous venons en paix* ». Ben va donc naturellement être déçu par une rencontre ne répondant pas à ses espérances de cinéphile. Au bout de son voyage, il ne trouve en Wak qu'un miroir de son propre rapport aux images et au monde, dont il découvre la faiblesse. Il comprend alors la nécessité d'appréhender les images avec détachement, en ayant conscience de leur nature trompeuse et potentiellement mensongère.

Hommage à la magie paradoxale du cinéma, *Explorers* dénonce, dans le même temps, le scepticisme vis à vis des images. Si, sous prétexte que l'on sait leur artificialité, on ne croit plus en elles, plus aucune fiction n'est possible. Les deux amis de Ben sont des sceptiques. Darren, enfant que la mort de sa mère aura sans doute fait grandir plus vite que les autres, est réfractaire aux films et aux récits de science-fiction et pointe du doigt l'excessive implication de Ben dans les images (« Tu crois tout ce que tu vois dans les films ? »). Wolfgang est, quant à lui, un scientifique qui ne croit qu'aux faits. Il est donc a priori peu enclin à s'abandonner à des fictions cinématographiques prenant trop de libertés avec les règles naturelles. Ainsi, alors que toute sa famille se rend au cinéma, il préfère poursuivre ses travaux dans son sous-sol aménagé en laboratoire. Si cette capacité à prendre du recul est évidemment essentielle, puisque c'est grâce au génie et à la rigueur scientifique de Wolfgang que le voyage dans l'espace est rendu possible, tout reste cependant initié par les rêves de Ben et par son désir de croire en la réalité de ce que lui a enseigné le cinéma. Cinéphile rêveur et idéaliste, il est le destinataire idéal des messages venus de l'espace. *Explorers* ne manque donc pas de rappeler qu'il faut croire malgré tout à la possibilité de l'irruption de l'extraordinaire (du cinéma) dans le quotidien. Alors que Wolfgang émet des réserves sur l'aventure, Ben l'exhorte à faire preuve « d'un peu de foi » et à « faire confiance au rêve ».

A Hollywood, la décennie 1990 se clôt par un film-événement symptomatique de cette conception médiatique du monde. Loin des fictions adolescentes dantiennes, de la métaphysique spielbergienne et des légendes zemeckissiennes, *The Matrix* (*Matrix*, A. et L. Wachowski, 1999) met en scène, dans un style futuriste et désabusé, des personnages prisonniers d'une gigantesque représentation. Le film n'a pas recours à l'articulation entre citations et reprises, les références sont pourtant omniprésentes dans cette œuvre que l'on qualifierait aisément de post-moderne, patchwork cinématographique et mythologique dont il ne semble même plus nécessaire de signaler l'artificialité. Le film semble avoir renoncé à représenter le réel et son dialogue avec la fiction. Celui-ci sera pourtant réactivé lorsque des images de films catastrophes se réaliseront sur les écrans de télévisions, à l'aube du second millénaire.

## BIBLIOGRAPHIE

- BAZIN, André, « Montage interdit », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 1985, p. 49-61.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979.
- DALLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
- ELSAESSER, Thomas, « Discipline through Diegesis : The Rube Film between "Attractions" and "Narrative Integration" », *The Cinema of Attractions Reloaded*. Strauven Wanda (dir.). Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 205-225.
- FRODON, Jean-Michel, *La Projection nationale : cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.