

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Histoire et Esthétique du Cinéma

Le remake comme processus de canonisation : le cas de *Invasion of the Body Snatchers* (1954 – 2015)

par

Julien Bono

sous la direction du Dr. Mireille Berton

Session d'hiver 2016-2017

This fog over the body and mind,
this sleeping too long on the grill
of the mattress while morning pours in...

It's ten below. The sun is shining
but it's too cold to go out. The children, true,
are bundled up, drive their snowmobiles
over the ice with a swishing sound, a sigh.

In the movies we could say
What's there to awaken for? and mean
the day's too long to gather in.

The lone squirrel on the roof,
looking at the last shell of pinecone,
the annoying noise of my wrist watch,
the reminder of how little gets done.

Last night in the dark we saw
a whole city taken over
by bodies without feeling, substitutes
for ourselves. The stone faces

of strangers in motion, without motive,
in a daze was somehow comic, as if
only a single face held close
could take us in, could threaten us.

Sleep takes us where we want. The woman
who paid me no attention suddenly appears,
sits on my lap and speaks, the red
smear of her lips the blur of desire.

Whereas, awake, the vision of the child,
obscured by the treeline it weaves through,
will not tempt: our gaze into innocence
is like the wind which chills them,

drags our bodies through the repetitions
we become, and like the spark
of daylight presses down on us.

**Ira Sadoff, "Invasion of the Body Snatchers",
Ploughshares, vol. 6, N°2, 1980, pp. 56-57.**

Remerciements

En préambule, je tiens à exprimer ma sincère gratitude à toutes les personnes qui m'ont aidées et soutenues dans l'élaboration de ce travail de mémoire.

En premier lieu je tiens à remercier Mireille Berton, directrice de ce mémoire, pour sa patience, ses relectures attentives et ses remarques pertinentes.

Ce travail de mémoire clôturant un parcours académique enrichissant, je tiens également à remercier tout le corps enseignant des Universités de Lausanne, Neuchâtel et Zürich de m'avoir permis de développer – au travers de cours et séminaires passionnants – l'appareillage critique et l'ouverture d'esprit nécessaires à tout chercheur.

Ensuite, je tiens à remercier les institutions telles que la cinémathèque française ou le projet CineFiles de l'Université de Californie à Berkeley de mettre à disposition des chercheurs les ressources nécessaires à l'accomplissement d'un tel travail.

Je tiens également à signifier spécifiquement mon immense gratitude à Anas Sareen pour ses encouragements, les longues discussions productives, les innombrables relectures et ses conseils avisés.

Finalement, je tiens à dire ma reconnaissance à ma famille, mes amis, mes proches ainsi que mes anciens et actuels collègues de la formation d'application de l'aide au commandement 30 et du centre des opérations électroniques de la confédération pour leur soutien inépuisable, leur patience à toute épreuve et l'empathie dont ils ont témoigné même dans les moments les plus difficiles.

Table des matières

Introduction générale	1
I. Bilan historiographique (réception critique/réception académique)	7
1. <i>Le canon cinématographique : éléments de définition</i>	8
2. <i>Un « classique » et ses remakes vus par la critique</i>	10
3. <i>La question du genre</i>	15
4. <i>Une métaphore pluri-sémantique, ou une foison d'interprétations</i>	17
II. Mauvaises graines : de la nouvelle sérialisée au film	27
1. <i>Adaptation : du feuilleton à la série B</i>	28
2. <i>Du feuilleton au roman : un premier remake ?</i>	38
3. <i>(The Invasion of) The Body Snatchers comme une série littéraire parallèle</i>	42
III. Le remake comme dialectique entre originalité et réflexivité	47
1. <i>Le générique, ou comment (re)commencer le film</i>	49
2. <i>Voix off et place du héros dans le récit</i>	52
3. <i>Apparition et reconduite d'un motif, le cri des pod people</i>	54
4. <i>Conformisme et attentes du spectateur</i>	57
5. <i>Remakes ou sequels ?</i>	61
IV. Le paratexte : des discours à la canonisation	65
1. <i>Auteurisme et originalité</i>	66
2. <i>(Re-)Diffusions : rendre la série accessible</i>	72
3. <i>Invasion of the Body Snatchers dans le discours académique</i>	75
Conclusion	81
Annexes	87
Bibliographie	105
Filmographie	119

Introduction générale

Le 14 novembre 1994, James Hadley Billington, bibliothécaire du Congrès, annonce la liste des films sélectionnés par la National Film Preservation Board¹ parmi les propositions du public américain pour entrer dans National Film Registry². Des 25 films sélectionnés cette année-là pour leur « importance culturelle, historique ou esthétique »³ se trouve *Invasion of the Body Snatchers* de Don Siegel⁴. Comment ce film de genre de série B, réalisé avec un budget moindre⁵, diffusé en double programme avec un film de science-fiction britannique intitulé *The Atomic Man*⁶ et largement ignoré par la critique, a-t-il pu se forger une place entre *Intolerance*⁷ et *It Happened One Night*⁸ dans le canon étatique du cinéma américain ? À cette question, certains auteurs offrent diverses hypothèses : Katrina Mann évoque directement la question en citant « la distribution de films sur le marché télévisuel, le changement de statut de Siegel dans le début des années 1970 et l'apparition de la théorie de l'auteur dans les milieux académiques et critiques, le remake de 1978, une augmentation d'observations d'OVNI dans les années 1970 et une augmentation de la popularité de la science-fiction et horreur culte. »⁹. Jean-François Rauger affirme que celle-ci est due au « talent de son réalisateur, de sa façon proprement géniale de construire une atmosphère de plus en plus terrifiante par la simple force de la mise en scène »¹⁰,

¹ Un comité composé de 22 membres représentant une institution de l'industrie, académique, de l'archivage ou artistique. Pour une liste des institutions voir « *Board Members* », Library of Congress : National Film Preservation Board, <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/about-this-program/board-members/> (consulté le 16.12.2016).

² –, « 25 Films Added to National Registry », *The New York Times* [en ligne], 15 novembre 1994. Adresse : <http://www.nytimes.com/1994/11/15/movies/25-films-added-to-national-registry.html> (consulté le 16.12.2016).

³ « Culturally, historically, or aesthetically significant. ». « Frequently Asked Questions », Library of Congress : National Film Preservation Board, <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/frequently-asked-questions/> (consulté le 16.12.2016).

⁴ *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs de sépultures*, Don Siegel, 1956).

⁵ Al LaValley (éd.), *Invasion of the Body Snatchers*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, p. 3.

⁶ Barry Keith Grant, *Invasion of the Body Snatchers*, London, BFI/Palgrave MacMillan, 2010, p. 7.

⁷ *Intolerance* (*Intolérance*, D. W. Griffith, 1916).

⁸ *It Happened One Night* (New York-Miami, Frank Capra, 1934).

⁹ « Film distribution within the television market, the directional reappearance of Don Siegel in the early 1970s and the rise of auteur theory in academia and critical audiences, the 1978 remake of the film, the resurgence of UFO sightings in the 1970s, and the rise in popularity of cult science fiction and horror film. » [Katrina Mann, « You're Next! »: Postwar Hegemony Besieged in *Invasion of the Body Snatchers* », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 1, automne 2004, p. 66].

¹⁰ Jean-François Rauger, « Reprise : « L'invasion des profanateurs de sépultures », de la série B à portée philosophique », *Le Monde*, 13 janvier 2015.

alors que Cyril Béghin l'explique plutôt par « la revalorisation des films de série B »¹¹, Mark Venner par « l'exercice allégorique en paranoïa filmique étrangement ouverte aux interprétations [du film]. »¹² et Kathleen Loock simplement par ses remakes¹³. Si ces hypothèses diverses sont avancées dans les discours relatifs¹⁴ au film, aucun des auteurs ne cherche pourtant à les justifier ou les étudier. Ce travail de mémoire a pour objectif, à travers une étude détaillée des textes filmiques et des discours sur le film, de choisir l'une d'entre elles afin d'y déceler un processus de canonisation.

Dans son article « Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics »¹⁵, Umberto Eco oppose une conception moderne de la valeur artistique dont le critère était « la nouveauté, un degré d'information élevé. »¹⁶ à une conception post-moderne dont le plaisir est dérivé d'une « série de variations possibles est potentiellement infinie »¹⁷. Eco explique que selon une conception moderne de la valeur artistique, une œuvre « bien faite »¹⁸ doit répondre à deux critères :

« (a) elle doit parvenir à une dialectique entre ordre et nouveauté - autrement dit, entre procédé et innovation ; (b) cette dialectique doit être perçue par le consommateur, qui ne doit pas seulement saisir le contenu du message, mais aussi la manière dont le message transmet ce contenu. »¹⁹

Comme le précise ensuite l'auteur, ces critères n'excluent pas les répétitions, en guise de démonstration il fournit des exemples de types de répétitions répondant à ces critères : le retake,

¹¹ Cyril Béghin (éd.), « L'invasion des profanateurs de sépultures », *Livret et fiche transmettre le cinéma*, Cahiers du cinéma/CNC, Paris, 2014, p. 20.

¹² « Classic allegorical exercise in cinematic paranoia is strangely open to interpretation » [Mark Venner, « The Cinema of Paranoia », *Film Ireland*, No. 84, décembre 2001/janvier 2002, p. 23].

¹³ Kathleen Loock, « The Return of the Pod People: Remaking Cultural Anxieties in *Invasion of the Body Snatchers* », in Constantine Vervis et Kathleen Loock (éd.), *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/Remodel*, Londres, Palgrave MacMillan, 2012, p. 123.

¹⁴ Dans chaque instance pour justifier indirectement l'approche de l'auteur, par exemple pour Loock qui attribue la pérennité du film aux remakes... dans un ouvrage consacré au remake.

¹⁵ Article originalement publié en anglais dans *Daedalus* (Umberto Eco, « Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics », *Daedalus*, vol. 114, n° 4, automne 1985, pp. 161-184), les citations et la pagination utilisées ici correspondent à traduction française publiée dans *Réseaux* (Umberto Eco, « Innovation et répétition : Entre esthétique moderne et post-moderne », trad. de l'américain par Marie-Christine Gamberini, *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994 [1985], pp. 9-26).

¹⁶ Umberto Eco, *ibid.*, p. 11.

¹⁷ Umberto Eco, *ibid.*, p. 22.

¹⁸ Umberto Eco, *ibid.*, p. 18.

¹⁹ Umberto Eco, *ibid.*, p. 19.

le remake, la série, la saga et l'intertextualité. Les définitions proposées par Eco de ces cinq types de répétitions sont parfois imprécises et peuvent conduire à des débordements d'une catégorie à l'autre. Par exemple, le remake est défini comme consistant « à raconter de nouveau une histoire qui a eu du succès »²⁰ et la série comme fonctionnant « sur une situation fixe et un nombre restreint de personnages centraux immuables, autour desquels gravitent des personnages secondaires qui varient. Ces personnages secondaires doivent donner l'impression que la nouvelle histoire diffère des précédentes, alors qu'en fait, la trame narrative ne change pas. »²¹. Le remake tel que défini par Eco est systématiquement basé sur une « histoire qui a eu du succès », sans que soit précisée la modalité de ce succès. Or, l'histoire du cinéma regorge d'exemples de remakes basés sur un film n'ayant connu aucun succès²². En deçà du critère imprécis de succès, la différence entre le remake et la série réside – selon Eco – dans les changements de personnages secondaires : or, un remake pourrait conserver la même trame narrative que son récit matriciel en y ajoutant de nouveaux personnages secondaires. Selon les catégories développées par Eco, un remake peut également remplir les critères de classification de la « série » ; ce travail propose de problématiser cette classification en la confrontant à d'autres typologies qui seront discutées dans la première partie. Il sera également question de dialogue intertextuel au sein du corpus de textes²³ que Eco le définit comme « le phénomène par lequel un texte donné fait écho à des textes antérieurs »²⁴. Bien que l'auteur présente le dialogue intertextuel comme un type de répétition, il sera question de démontrer comment ce dernier a lieu dans la série de films de compose le corpus analysé.

L'approche choisie par dans ce travail consiste à expliquer le processus de canonisation à travers les remakes du film. En effet, le film de Siegel n'est pas la seule adaptation

²⁰ Umberto Eco, *ibid.*, p. 15.

²¹ Umberto Eco, *ibid.*

²² Le film *True Lies* (James Cameron, 1994) est par exemple un remake de *La Totale !* (Claude Zidi, 1994). Le premier a obtenu un Golden Globe, une nomination aux Oscars et engendré 374 millions au box-office alors que le deuxième n'a gagné aucun prix et engendré 12 millions au box-office. Il ne s'agit pas ici de comparer le marché américain et français du film, ou de défendre une statuette en or comme le sacre ultime pour une œuvre cinématographique, mais de montrer que la notion de succès est très vague et difficilement défendable comme un critère de catégorisation pour le remake.

²³ Un corpus qui sera initialement défini comme « remakes », une appellation que ce travail affinera au fur et à mesure des chapitres.

²⁴ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 16.

cinématographique de ses textes sources²⁵ : le film connaît trois versions ultérieures en 1978²⁶, 1993²⁷ et 2007²⁸. Ces trois autres adaptations du récit de Jack Finney, toutes issues de l'industrie cinématographique hollywoodienne, proposent de revisiter l'histoire originale en la déplaçant dans leur contexte historique respectif : la première dans la période de la contreculture et de la Détente²⁹, la seconde dans la période d'hégémonie américaine et de la première Guerre du Golfe³⁰, et la troisième dans celle du post 11-septembre de la Guerre contre la Terreur³¹. Ce travail ne propose pas une relecture de ces textes vis-à-vis de leur contexte socio-historique, mais plutôt de voir quelles conditions ont permis ces remakes, comment ces derniers problématisent leur relation avec le film de Siegel et comment les discours qu'ils ont engendrés ont permis une légitimation du film de 1956 et son entrée dans certains canons cinématographiques.

Dans un premier temps, il conviendra d'effectuer un bilan historiographique de notre objet. Ce bilan commence par problématiser la question du canon : comment définit-on le canon ? Comment ce canon est-il établi et est-il amené à évoluer ? La question de définition du canon sera abordée d'un point de vue épistémologique mais également considérée dans son aspect comme pratique culturelle. Il s'agira ensuite de revenir la réception théorique du film et de ses remakes : à quel moment la critique commence-t-elle à considérer le film de Siegel comme un « classique » ? Quel est la place accordée aux versions ultérieures du film dans la réception critique d'un remake ? Pour se faire, les réceptions critiques de la presse quotidiennes et spécialisée américaine et française seront analysées. Le film présentant une hybridité générique, la sous-partie suivante évoluera les discours qu'elle engendre et la manière dont cette hybridité informera les remakes et leur réception. Finalement, il sera question de faire état du « délire

²⁵ Les multiples versions de *The Body Snatchers* de Jack Finney, dont l'historique de publication sera détaillé dans la première partie du travail.

²⁶ *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs*, Philip Kaufman, 1978).

²⁷ *Body Snatchers* (*Body Snatchers, l'invasion continue*, Abel Ferrara, 1993).

²⁸ *The Invasion* (*Invasion*, Oliver Hirschbiegel, 2007).

²⁹ Mark C. Carnes et John A. Garraty, *The American Nation: A History of the United States (Fourteenth Edition)*, Boston, Prentice Hall, 2012 [2003], pp. 786-787.

³⁰ Mark C. Carnes et John A. Garraty, *ibid.*, pp. 815-817.

³¹ Mark C. Carnes et John A. Garraty, *ibid.*, pp. 856-865.

d'interprétations »³² suscité dans les discours académiques relatif aux films, et de voir comment ces analyses relèvent une « grande instabilité de son texte »³³.

Dans la deuxième partie, il sera question de la source littéraire du film : l'histoire de Finney publiée d'abord en trois parties sous forme feuilltonante dans le magazine *Collider's* en 1954³⁴ puis sous forme de roman³⁵ l'année suivante. Quels changements entraînent la publication de l'histoire sous forme romanesque ? En quoi la production simultanée du film de Siegel a-t-elle influencée de changement de format ? En quoi ces changements, et l'instabilité qu'ils entraînent, créent-ils des conditions favorables pour les remakes ultérieurs ? Comment la suite d'adaptation affecte-t-elle le parcours de publication du roman ? La partie commencera par analyser la première adaptation du texte de Finney au cinéma en retracant sa pré-production et production expéditive, sa post-production difficile –ralentie par les divergences entre réalisateur, scénariste, producteur et studio– et les changements opérés par cette adaptation. Se posera ensuite la question du passage de la forme feuilltonante à la forme romanesque et de. Finalement, il sera question de considérer le roman *The Body Snatchers* comme une série parallèle à la série filmique à travers l'histoire de sa publication et les changements opérés par l'auteur et ses éditeurs dans les rééditions ultérieures du roman original.

La troisième partie se concentre sur les textes filmiques des trois remakes. En adoptant la dialectique entre innovation et répétition émise par Eco comme une critère de valeur dans une esthétique moderne, il s'agit de montrer les dialogues intertextuels entre les films. Comment ces remakes successifs problématisent les tensions entre réflexivité et originalité face aux itérations précédentes ? Quels choix sont opérés par les scénaristes, réalisateurs et producteurs des remakes ? Quelles sont les conséquences des changements d'une version à l'autre du film dans le contexte de sérialité ? Plutôt que de considérer les films comme s'inscrivant dans leur contexte socio-politique propre, il sera question de les aborder comme partie d'une série filmique : de voir

³² Raymond Durgnat cité dans Henry K. Miller (éd.), *The Essential Raymond Durgnat*, London, BFI/Palgrave MacMillan, 2014, p. 3.

³³ « *Invasion of the Body Snatchers* [...] was a highly unstable text. » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, 1989, p. 4].

³⁴ Jack Finney, « *The Body Snatchers (First of Three Parts)* », *Collider's*, 26 novembre 1954, pp. 26-27 + 90-99 ; Jack Finney, « *The Body Snatchers (Second of three Parts)* », *Collider's*, 10 décembre 1954, pp. 114-125 ; Jack Finney, « *The Body Snatchers (Conclusion)* », *Collider's*, 24 décembre 1954, pp. 62-73.

³⁵ Jack Finney, *The Body Snatchers*, New York, Dell Books, 1955.

comment chaque film oscille entre révérence et détachement aux films qui ont précédé. Cette analyse se fait en isolant certaines manifestations narratives et formelles³⁶, mais également en démontrant le jeu sur les attentes du spectateur dans le contexte de la série. Il s'agira ensuite d'aborder les conséquences du déplacement spatio-temporel du récit opéré par chaque remake sur la cohérence de la série ; et de mettre à l'épreuve son appellation de remake au profit d'autres formes de sérialité.

Finalement, la quatrième et dernière partie abordera les discours autour de la série filmique. Comment les réalisateurs affirment leur statut d'auteur dans leurs discours sur leur film ? Quel sont les modalités de diffusion de la série, et comment ces dernières ont-elles créées des conditions cadres idéales à la canonisation du film de Siegel ? Quel est la place de l'objet *Invasion of the Body Snatchers* dans les discours académiques et para-académiques, et comment ces derniers ont-ils contribué à son inscription dans l'imaginaire collectif des historiens et théoriciens du cinéma ? Les discours des réalisateurs autour de leur film, bien qu'à toujours considérer avec prudence, problématisent encore une fois la tension entre leur statut d'auteur et la série dans laquelle ils s'inscrivent. La question de la diffusion est quand-à-elle essentielle car elle détermine l'accessibilité d'un film, particulièrement pour le grand public puisque ce dernier dispose de ressources très limitées pour voir en film en dehors des circuits de distribution habituels. Finalement, il convient de montrer comment les discours académiques nombreux autour du corpus de films ont contribué à éveiller l'intérêt d'historiens et théoriciens du cinéma et suscité ainsi une manne d'études les concernant.

Ce travail ne prétend pas définir un processus de canonisation applicable à tous les films, mais propose de déceler certains de ses mécanismes à travers l'objet d'étude particulier que compose la série des *Invasion of the Body Snatchers*. Au terme de l'étude, l'objectif est de vérifier les hypothèses émises à l'épreuve d'une étude axée sur les textes (littéraires et filmiques) et les discours autour de ces textes : que, dans le cas de *Invasion of the Body Snatchers*, le remake est l'un des éléments centraux ayant contribué au processus de canonisation.

³⁶ Il serait ici possible de parler de schème au sens d'Eco, qui est proposée par l'auteur dans le nœud schéma-variation central à une approche de l'esthétique post-moderne. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 23.

I. Bilan historiographique (réception critique/réception académique)

En préambule à cette partie consacrée au bilan historiographique, il convient d'apporter quelques précisions méthodologiques quant au choix des sources utilisées. Cette partie se concentre sur la réception critique et académique de *Invasion of the Body Snatchers* et ses remakes, car le contexte du roman source sera discuté dans la deuxième partie. Ce choix répond tout d'abord à une volonté de séparer notre objet (le film et ses remakes) et sa source littéraire dans un premier temps. La deuxième précision méthodologique concerne l'origine des sources utilisées : cette partie traite et compare des sources qualitativement variées. D'une part, les réceptions critiques dont il sera question émanent en grande majorité de la grande presse quotidienne et hebdomadaire³⁷. Les jugements de valeur présents dans les articles ou ouvrages (para-)académiques feront, quant à eux, office d'une analyse détaillée dans la dernière partie de ce travail. Ils feront par contre office de source dans le cadre de les derniers paragraphes de cette partie, intitulée « une métaphore pluri-sémantique », dans laquelle il sera question de recenser et discuter des interprétations à la métaphore proposée par les films ; une question qui est à l'origine d'un nombre important des articles académiques consacrés aux films. Finalement, il conviendra de mentionner les 3 livres dédiés au film (et certains de ses remakes), publiés en 1989³⁸, 2010³⁹ et 2012⁴⁰ : si les deux premiers sont issus de collections (para-)académiques et présentent toutes les qualités formelles d'un travail universitaire (notes de bas de page, bibliographie), le livre de McGee s'auto-définit comme un ouvrage de *fan* présentant tout ce que l'auteur sait à propos de *Invasion of the Body Snatchers*⁴¹. Néanmoins, les trois livres ont grandement facilité la démarche entreprise dans le cadre de ces travail en reproduisant dans leur intégralité des documents retrouvés dans les archives de Walter Wagner⁴² ou des critiques publiées dans la presse et aujourd'hui difficilement accessibles.

³⁷ La présence de critiques issues de la revue hebdomadaire éditée par le British Film Institute (BFI) *Sight & Sound* ou du trimestriel *Cinéaste* pour les films de 1956, 1978 et 1993 font exception à cette règle.

³⁸ Al LaValley (éd.), *Invasion of the Body Snatchers*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.

³⁹ Barry Keith Grant, *Invasion of the Body Snatchers*, London, BFI/Palgrave MacMillan, 2010.

⁴⁰ Mark Thomas McGee, *Invasion of the Body Snatchers: The Making of a Classic*, Duncan, BearManor, 2012.

⁴¹ Mark Thomas McGee, *ibid.*, p. 15.

⁴² Wagner est le producteur du film de 1956.

1. Le canon cinématographique : éléments de définition

Avant de débuter le bilan de la réception critique des films, il est opportun d'apporter quelques remarques liminaires concernant le concept de canon cinématographique. La question du canon étant vaste, de par ses origines pré-datant le cinéma lui-même et ses manifestations multiples, ce travail ne prétend pas offrir un bilan historiographique complet du concept de canon, mais plutôt de cerner globalement l'objet à travers des sources discutant spécifiquement du canon cinématographique.

Dans leur introduction⁴³ aux actes du XVII^{ème} colloque international de l'étude du cinéma consacré au canon, Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini rappellent deux conceptions du canon proposées par Romano Luperini : un canon normatif et un canon interprétatif. Alors que le premier « se concentre sur l'objet artistique »⁴⁴ en « affirmant une série de procédures formelles [...] en unités objectives qui constituent un point de référence pour quiconque s'intéressant à une certaine forme d'art. »⁴⁵, le deuxième « appartient à des communautés interprétatives ou à des sujets individuels ou collectifs qui sélectionnent un ensemble d'œuvres artistiques comme porteuses de valeurs. »⁴⁶. Le premier canon est donc « développé diachroniquement »⁴⁷ naissant d'une tension entre tradition et avant-garde alors que le deuxième est « développé synchroniquement »⁴⁸ selon les sensibilités variées et parfois contradictoires de certains groupes sociaux. Dans ce travail, il sera question du deuxième type de canon : la raison pour laquelle *Invasion of the Body Snatchers* s'inscrit dans divers canons n'est pas son affirmation de procédures formelles⁴⁹, mais bien les valeurs diverses qu'il porte. En effet, les canons dans lesquels *Invasion of the Body Snatchers* s'inscrit sont interprétatifs : comme il en a été discuté en introduction, le National Film Registry regroupe des œuvres à « importance

⁴³ Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éd.), *Il canone cinematografico : XVII Convegno internazionale di studi sul cinema*, Udine, Forum, 2011, pp. 15-16.

⁴⁴ « Focuses on the artistic object [...] fixed objectified units that constitute a point of reference for anyone dealing with a certain form of art » [Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éd.), *ibid.*, p. 15].

⁴⁵ « Affirmation of a series of formal procedures » [Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éd.), *ibid.*].

⁴⁶ « Pertain to interpretative communities and to individual or collective subjects that choose an ensemble of works of art as bearers of values » [Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éd.), *ibid.*].

⁴⁷ « Developed diachronically » [Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éd.), *ibid.*].

⁴⁸ « Developed synchronically » [Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éd.), *ibid.*].

⁴⁹ Bien que, comme il en sera question dans le troisième chapitre, au sein de la série de remakes (et d'une certaine façon la série d'œuvres liées thématiquement proposée par la bibliographie) certaines procédures formelles se répètent, ce « canon » reste très limité dans sa portée.

culturelle, historique ou esthétique » - le sous-entendu étant évidemment *pour les Etats-Unis d'Amérique*. Il en va de même pour les canons de la science-fiction ou de l'horreur dans lesquels le film s'inscrit : ils rassemblent des films portant les valeurs de leur genre respectifs. Dans l'article de sa communication, Raymond Bellour propose d'aborder la notion de « spectateur-canon »⁵⁰ en partant de l'hypothèse que « la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps inaliénablement prescrit d'une séance plus ou moins collective, reste la condition d'une expérience unique de mémoire, que toute situation autre de vision altère plus ou moins. »⁵¹. Si les digressions ultérieures de Bellour concernant la disparition d'un certain type de cinéma au profit de nouvelles pratiques de consommation de médias sont peu pertinentes pour ce travail, le postulat d'un canon personnel formé de « *choc et d'attention* »⁵² l'est beaucoup plus. En effet, puisque ce travail se propose de considérer la place des discours dans le processus de canonisation, il est intéressant de noter qu'un certain nombre d'auteurs – dans leurs textes sur *Invasion of the Body Snatchers* – évoquent ouvertement le premier visionnement du film comme un choc⁵³ : ce dernier ayant provoqué chez le spectateur-canon un effet assez important pour que celui-ci y accorde un texte. Dans *Essential Cinema : On The Necessity of Film Canons*⁵⁴, Jonathan Rosenbaum explique et défend sa démarche de canonisation dans l'introduction de l'ouvrage. L'élément qui anime cette introduction est l'opposition dessinée par Rosenbaum entre canonisation et académisme : les termes de *classique* ou de *canon* seraient utilisés avec « honte et excuses »⁵⁵ dans le milieu académique américain, cette réticence trouverait selon lui origine dans la réception faite de *The American Cinema* d'Andrew Sarris – longtemps utilisé comme manière de définir et d'organiser un programme de cours, avant d'être reconstruit comme « trop facile, trop romantique, trop apolitique, trop parfumé de cinéphilie et trop basé sur les arts plutôt que sur les sciences sociales »⁵⁶. Bien les commentaires de Rosenbaum, qui

⁵⁰ Raymond Bellour, « Le Spectateur-canon », in Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éd.), *op. cit.*, pp. 27-36.

⁵¹ Raymond Bellour, *ibid.*, p. 27.

⁵² Raymond Bellour, *ibid.*, p. 29.

⁵³ Mark Thomas McGee, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁵⁴ Jonathan Rosenbaum, *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004.

⁵⁵ « Shame and apology » [Jonathan Rosenbaum, *ibid.*, p. xvii].

⁵⁶ « Too facile, too romantic, too apolitical, too redolent of film buffery, and too much grounded in art as opposed to the social sciences » [Jonathan Rosenbaum, *ibid.*, p. xv].

reposent également sur certaines anecdotes sur le sujet dont il sort toujours gagnant, semblent marquées par une certaine amertume, on retrouve ici l'idée d'un canon individuel basé sur des valeurs : un canon, qu'explique l'auteur, n'a pas une valeur de « reportage »⁵⁷ mais qui relève plutôt d'un « processus actif de sélection »⁵⁸. Le canon proposé par Rosenbaum, qui inclut au passage *Invasion of the Body Snatchers* de Siegel, est donc clairement de l'ordre du personnel et sujet à modifications. Il convient d'ajouter également une dernière remarque effectuée par l'auteur de laquelle il sera question dans la dernière partie de ce travail : celle de l'accès aux films. Rosenbaum précise que cinq des films de son canon « ne sont pas facilement accessibles dans ce pays [les Etats-Unis d'Amérique], en tout cas pas en vidéo »⁵⁹, ces difficultés d'accessibilité au film semblent toutefois un « critère absurde pour l'établissement de ce qui mérite ou non le statut de « classique ». »⁶⁰. Une opinion peu commune qui semble intuitivement opposée à la volonté du canon de préserver et d'assurer la pérennité d'une œuvre.

Ce travail cherchera donc à voir comment s'articule le processus de ce type de canon précis en laissant de côté les débats autour de la définition des canons ou l'inscription de notre objet dans un canon normatif tel que défini par Bianchi, Bursi et Venturini. En effet, les canons auxquels appartient *Invasion of the Body Snatchers* sont l'expression de jugement de valeurs de certains individus (les auteurs de dictionnaires historiques de la science-fiction par exemple) ou groupes (l'inclusion de du film dans le National Film Registry en est un exemple), ces derniers dépendent d'un certain canon individuel né d'un *choc* du spectateur avec l'œuvre et finalement ces canons sont formés dans un processus dynamique et donc amenés à évoluer.

2. Un « classique » et ses *remakes* vus par la critique

Comme déjà mentionné dans l'introduction, lors de sa sortie en salles au début de l'année 1956, *Invasion of the Body Snatchers* a largement été ignoré par la critique. Le constat est adressé dans une lettre de Walter Wagner du 7 mai 1956 adressée à Bosley Crowther⁶¹ dans laquelle le

⁵⁷ Jonathan Rosenbaum, *ibid.*, p. xiii.

⁵⁸ « An active process of selection » [Jonathan Rosenbaum, *ibid.*].

⁵⁹ « Are not readily available in this country, at least not on video. » [Jonathan Rosenbaum, *ibid.*, p. xvii.].

⁶⁰ « An absurd criterion for establishing what does or doesn't deserve a « classic » status. » [Jonathan Rosenbaum, *ibid.*].

⁶¹ Reproduite dans son intégralité dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 163.

producteur suggère avec insistance au critique du *New York Times* de voir son film, et où il affirme également « c'est vraiment un film d'exploitation que le distributeur et les exposants n'ont pas exploité⁶². Cette démarche suggère d'une part la déception compréhensible d'un producteur vis-à-vis l'échec critique de son film, mais également sa lucidité face à son statut de « film d'exploitation »⁶³. La décision de plusieurs commentateurs⁶⁴ de citer cette lettre trahit une volonté de légitimer un film ignoré lors de sa première sortie en salle en suggérant que, malgré l'implication de son producteur, le destin se serait acharné contre le film⁶⁵. LaValley tient des propos plus nuancés en rappelant que le précédent film de Wagner, également réalisé par Don Siegel⁶⁶, avait rencontré un succès dans la grande presse. Il cite trois facteurs qui ont entraîné le manque d'intérêt des publications majeures pour le film : son « modeste statut de science-fiction », ses sous-entendus de « film d'exploitation » et un distributeur indifférent⁶⁷. En effet, au regard des critiques publiées, il s'avère que le film, sorti en salles le 5 février 1956,⁶⁸ ait été projeté durant la deuxième moitié du mois de décembre 1955⁶⁹, une période de vacances peu propice à ce genre d'évènement. La douzaine de critiques publiées au moment de la sortie du film restent malgré tout positives : *Sight and Sound* parle d'une « atmosphère excellente »⁷⁰, *The Hollywood Reporter* souligne « l'émotion solide et le suspense »⁷¹ apportés par la réalisation de Don Siegel, *The Daily Film Reviewer* qualifie le film de « film de science-fiction à sensations brillant

⁶² « It's definitely an exploitation picture which they [the distributor and exhibitor] didn't exploit » [Al LaValley (éd.), *ibid.*, p. 163].

⁶³ L'appellation « film d'exploitation », fait ici référence à plusieurs facteurs : les coûts de production bas du film, l'utilisation d'acteurs non considérés comme *stars*, l'appartenance du film aux genres de la science-fiction et de l'horreur considérés comme non-légitimes au moment de sa production.

⁶⁴ Al LaValley (éd.), *ibid.*, p. 163 ; Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 163 ; Arthur LeGacy, « The Invasion of the Body Snatchers: A Metaphor for the Fifties », *Litterature/Film Quarterly*, vol. 6, n° 3, été 1978, p. 286.

⁶⁵ Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁶ *Riot in Cell Block 11* (*Les Révoltés de la cellule 11*, Don Siegel, 1954).

⁶⁷ « Lowly science fiction status » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 161].

⁶⁸ Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁹ Les critiques parues dans les revues corporatives *Variety* et *Monthly Film Bulletin* étant par exemple datées du 31 décembre 1955 et 1^{er} janvier 1956, respectivement ; –, « Review : 'Invasion of the Body Snatchers' », *Variety*, 31 décembre 1955 ; Derek Prouse, « INVASION OF THE BODY SNATCHERS, U.S.A., 1955 », *Monthly Film Bulletin*, 1er janvier 1956.

⁷⁰ « Excellent atmosphere » [–, « A Guide to Current Films », *Sight and Sound*, vol. 26, n° 2, automne 1956, p. 112].

⁷¹ « The solid emotion and suspense » [Jack Moffitt, « Invasion of the Body Snatchers », *The Hollywood Reporter*, 16 février 1956].

et insolite »⁷². Un certain nombre de critiques dressent un parallèle entre le film et « *The Thing*⁷³ »⁷⁴ évoquant une tentative d'imiter le succès commercial du film de Christian Nyby; bien que le résumé du film dans critique de Sarah Hamilton laisse imaginer que cette dernière n'a en réalité pas vu le film⁷⁵ et s'est laissée influencer par l'une des nombreuses affiches dont le slogan est opportunément « *The Things that came from another world !* »⁷⁶. Néanmoins, ce que toutes les critiques américaines et britanniques de l'époques manquent de mentionner est le sous-texte politique du film, un aspect qui ne manque pas de susciter des réactions dans la critique française lors de la sortie du film en France onze années plus tard, en 1967⁷⁷. Cette décennie écoulée permet en revanche aux critiques de qualifier le film de « premier film fantastique adulte »⁷⁸, d'*« œuvre maîtresse »*⁷⁹ ou de l'un des « meilleurs ouvrages de science-fiction qu'ait produit Hollywood »⁸⁰; un processus qui va continuer lors des rediffusions ou réédition subséquentes du film en 1986 (« Le film de Siegel fait figure de chef d'œuvre »⁸¹) ou 2015 (« un des grands titres de l'histoire du cinéma américain tout court »⁸²).

Si toutes les critiques sur le film de Don Siegel sont positives, la même affirmation ne peut pas être faite quant au premier *remake* de Philip Kaufman : aussi bien la réception critique américaine que française relèvent le fait que le film n'est pas à la hauteur de son original de 1956. David Bartholomew problématise la question en incipit de sa critique en affirmant que les

⁷² « Brilliant and unusual science shocker » [F. J., « Invasion of the Body Snatchers », *Daily Film Reviewer [London]*, 23 août 1956].

⁷³ *The Thing from Another World (La chose d'un autre monde)*, Christian Nyby, 1951

⁷⁴ Sarah Hamilton, « Invasion of the Body Snatchers », *Los Angeles Examiner*, 1er mars 1956 ; Jack Moffitt, « Invasion of the Body Snatchers », *The Hollywood Reporter*, 16 février 1956.

⁷⁵ Remarque également effectuée par McGee qui la justifie en se basant sur des qui-dires suspects ; Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁶ Publicités numéro 206, 209 et 303 du « Showmanship campaign book » édité par Allied Artists pour la distribution américaine du film.

⁷⁷ Sortie française différée dont le détail sera discuté plus bas dans ce chapitre.

⁷⁸ C. S., « L'invasion des profanateurs de sépultures », *Combat*, 7 novembre 1967 ; bien que cette formulation soit à nuancer, puisqu'elle semble émaner de publicités utilisées pour la sortie du film en France (relevé par Michel Perez, « L'invasion des profanateurs de Philip Kaufman. Un remake présomptueux », *Le Matin*, 12 février 1979.)

⁷⁹ Michel Perez, « L'invasion des profanateurs de sépultures », *Combat*, 11 novembre 1967.

⁸⁰ –, « L'invasion des body-snatchers », *Télé libératrice(?)*, 24 novembre 1967 ; le titre exact de la parution étant malheureusement illisible sur la copie fournie par la cinémathèque française.

⁸¹ Aurélien Ferenczi, « Reprises. L'invasion des profanateurs... », *L'Express*, 11 avril 1986.

⁸² Jean-François Rauger, « Reprise : < L'invasion des profanateurs de sépultures >, de la série B à portée philosophique », *Le Monde*, 13 janvier 2015.

« Les remakes, dans la plupart des cas, sont une échine dans le pied. À l'origine de chaque décision d'en produire (ou reproduire) un réside l'argent. Hollywood ne peut pas se permettre de laisser le succès d'un travail bien accompli se reposer en paix. En tant qu'Art ils sont négligeables parce que, comme réchappés, leur conception et leurs thèmes ne sont pas originaux. Les critiques semblent les considérer avec une constance curieuse: ceux qui n'ont pas aimé l'original semblent prédisposés à aimer la nouvelle version, et ceux qui ont adoré l'original semblent enclins à déplorer le remake –surtout quand, et comme c'est le cas pour *Invasion of the Body Snatchers*, l'original est très connu (comme ce n'était par exemple pas le cas avec le récent *Heaven Can Wait*), issu de la culture populaire, mais aussi quand l'original n'était pas seulement populaire, mais également un très *bon film* »⁸³.

Le film de Siegel est omniprésent dans les critiques du remake de Kaufman (« pourquoi semble-t-il superflu de dire « inutile de dire » ? » ironise David Kehr⁸⁴), et est effectivement pris comme étalon dans l'évaluation. Toutefois, Kehr lui-même s'accorde à dire que « La version de Philippe Kaufman [...] est aussi bonne qu'un remake peut être, mais pas autant bonne que l'originale »⁸⁵, Richard Combs parle de « l'une des adaptations les plus intrigantes depuis un long moment »⁸⁶ et *Variety* va jusqu'à affirmer que « Cette nouvelle version n'égale pas seulement le ton et l'effet horrifique de l'originale, mais la dépasse à la fois dans sa conception et son exécution. »⁸⁷ et parfois « prétentieux »⁸⁸ qui entre en conflit direct avec la mise-en-scène « rapide, compacte et efficace »⁸⁹ du film de Siegel.

⁸³ « Remakes, for the most part, are a pain in the ass. At the bottom of every decision to produce (or reproduce) them lies money. Hollywood simply can't allow success, a job well-done, to rest unmolested. As art they are negligible because, as retreads, their conceptions and themes are not original. Critics tend to regard them with a curious consistency : those who disliked the original seem predisposed to like the new version ; those who loved the original seem inclined to deplore the remake –particularly when, as in the case of *Invasion of the Body Snatchers*, the original is thoroughly well-known (as was not the case with the recent *Heaven Can Wait*), fully out in the mainstream of movie culture, and also when the original was not only popular, but a very *good film* indeed » [David Bartholomew, « invasion of the body snatchers », *Cinéaste*, vol. 10, n° 1, hiver 1979, p. 52].

⁸⁴ « Why does it seem needless to say 'needless to say' ? » [David Kehr, « Invasion of the Body Snatchers », *The Chicago Reader*, 1978].

⁸⁵ « Phil Kaufman's version [...] is as good as remakes go, but not as good as the original » [David Kehr, *ibid.*].

⁸⁶ « One of the most intriguing adaptations for some time » [Richard Combs, « Invasion of the Body Snatchers », *Monthly Film Bulletin*, 1^{er} janvier 1979].

⁸⁷ Robert Chazal, « L'invasion des profanateurs. Nouvelle version », *France Soir*, 15 février 1979.

⁸⁸ « Showy » [Janet Maslin, « Screen: 'Body Snatchers' Return in All Their Creepy Glory », *The New York Times*, 22 décembre 1978].

⁸⁹ « Swift, compact and efficient » [David Kehr, *op. cit.*].

Le bilan critique est encore plus gris pour la version réalisée par Abel Ferrara, puisque les seuls critiques encensant le film sont signées A.F.⁹⁰ et Roger Ebert. Ce dernier concède que le film, présenté dans le cadre de la compétition officielle au Festival de Cannes, n'est pas d'un genre à gagner ; mais que « en tant que pure exercice cinématographique, est-il habile et malin, et mérite les louanges les plus élevées que vous pouvez donner à un film d'horreur: il marche! »⁹¹. Dans sa critique de *The Invasion*, il va même jusqu'à affirmer que la version de Ferrara est « de loin la meilleure [de la série] »⁹². Malgré quelques exceptions, principalement francophones, qui décrivent un film « riche d'effets visuels et sonores »⁹³ ou « adroit »⁹⁴, la grande majorité de la critique juge le film « décevant »⁹⁵, « vide »⁹⁶ voire « rageant, même fatiguant »⁹⁷.

Si les bilans critiques étaient mitigés pour les versions de 1978 et de 1993, celui du *remake* de Olivier Hirschbiegel ne l'est pas : l'ensemble de la critique –aussi bien américaine que française– semble s'accorder sur le fait que le film est au mieux « plat »⁹⁸, éventuellement « bancal »⁹⁹, voire même « insauvable »¹⁰⁰. Certains critiques tentent de dresser un bilan post-mortem du film en spéculant sur la cause de son échec : le délai dans la distribution du film (tourné en 2005 pour finalement sortir en 2007) et la décision par le producteur Joel Silver de (re)faire tourner certaines scènes à un autre réalisateur¹⁰¹ qui donne l'impression de voir « deux versions du même film se battre »¹⁰². C'est également dans le corpus critique relatif à ce film que l'on retrouve le plus de *mises-en-abîmes* se référant à la prémissse du film¹⁰³ : Keith Phipps parle par exemple d'un film qui « ressemble au travail de *pod people* »¹⁰⁴.

⁹⁰ A. F., « Fantastique cauchemar », *La Croix*, 15 mai 1993.

⁹¹ « As sheer moviemaking, is it skilled and knowing, and deserves the highest praise you can give a horror film : It works ! » [Roger Ebert, « Body Snatchers », *Chicago Sun-Times*, 25 février 1994].

⁹² « By far the best [of the series] » [Roger Ebert, « The Invasion », *Chicago Sun-Times*, 16 août 2007].

⁹³ Jean-Paul Grousset, « Body Snatchers. Ravage de cerveaux », *Le Canard enchaîné*, 9 juin 1993.

⁹⁴ Michel Ciment, « Voyages au pays de la paranoïa », *Globe Hebdo*, 9 juin 1993.

⁹⁵ Owen Gleiberman, « Body Snatchers », *Entertainment Weekly*, 11 février 1994.

⁹⁶ « Hollow » [Richard Harrington, « The Body Snatchers », *The Washington Post*, 18 février 1994].

⁹⁷ Gérard Lefort, « Ferrara envahi par la flemme », *Libération*, 17 mai 1993.

⁹⁸ D. R., « Invasion », *L'Express*, 18 octobre 2007.

⁹⁹ Jean-Baptiste Thoret, « Ils sont parmi nous », *Charlie Hebdo*, 17 octobre 2007.

¹⁰⁰ Bayon, « Invasion », *Libération*, 17 octobre 2007.

¹⁰¹ Nous reviendrons sur les mythes entourant la production des films dans le dernier chapitre de ce travail.

¹⁰² « Two versions of the film wrestling » [Ty Burr, « Creative compromises are the real enemy in 'Invasion' », *The Globe*, 17 août 2007].

¹⁰³ Déjà présentes dans trois critiques négatives des films de 1978 et 1993.

¹⁰⁴ « Looks like the work of [...] pod people » [Keith Phipps, « The Invasion », *The A.V. Club*, 17 août 2007].

Ce retour sur la réception critique permet de tirer certains points de bilan : d'une part la série de films est jugée comme étant qualitativement inégale – avec une tendance vers la dépréciation de version en version –, et, d'une autre part, que la critique de la dernière version en date se réfère toujours à l'original, si ce n'est à toutes les versions précédentes. Si ces références à la généalogie des films et les jugements de valeurs émis par la critique serviront dans l'élaboration de notre argumentation ultérieure, il convient à présent de traiter de deux points clés jusqu'ici laissés de côté : la question du *genre* des films et celle des possibilités d'interprétation qu'il offre.

3. La question du genre

Bien que statut du roman de Jack Finney en tant qu'œuvre de science-fiction ne fasse aucun doute, d'une part à cause de son statut en tant que romancier¹⁰⁵ mais surtout de par le contenu de *The Body Snatchers* lui-même, son adaptation cinématographique – et les remakes subséquents – jouent sur une ambiguïté des genres : dans le film de Don Siegel, le seul élément de science-fiction du film étant le discours du Dr. Danny Kauffman (Danny) lors de la confrontation avec le Dr. Miles Bennell (Miles) et Becky Driscoll (Becky) :

« [...] Puis du ciel arriva la solution. Des graines, flottant à travers l'espace pendant des années, prirent souche dans le champ d'un paysan. De ces graines naquirent des *pods* qui ont la faculté de se reproduire dans la forme exacte de n'importe quelle autre forme de vie. »¹⁰⁶

Cette scène explicative, courante dans le cinéma hollywoodien de science-fiction¹⁰⁷, renseigne le spectateur sur l'intention des antagonistes et confirme une suspicion émise par Miles (à un Danny encore inchangé) lors de l'inspection d'un corps dans une scène précédente. Ce monologue constitue la seule vraie référence à un élément science-fictionnel : aucun plan ne montre de vaisseau spécial, d'être extra-terrestre ou même de plan large de la planète terre. Les *pods* montrés en détail lors de la scène du barbecue n'ont aucune propriété qui pourrait mettre

¹⁰⁵ *Time and Again* (1970), un roman de science-fiction, étant systématiquement cité lorsqu'il est question de l'auteur. Comme c'est par exemple le cas pour l'édition 60^{ème} anniversaire de *The Body Snatchers* qui identifie l'auteur par « Jack Finney. Author of *Time and Again* » (voir figure 2).

¹⁰⁶ « [...] Then out of the sky came a solution. Seeds, drifting through space for years, took root in a farmer's field. From the seeds came pods which have the power to reproduce themselves in the exact likeness of any form of life. » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 87].

¹⁰⁷ Voir J. P. Telotte, *Science Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 [2001], pp. 14-16.

en doute, pour le spectateur moyen non diplômé en biologie, une origine terrestre ; aucun discours explicite n'est prononcé sur la radiation ou l'expérimentation scientifique. Le principal argument pour la classification du film dans le genre science-fiction provient du matériel publicitaire utilisé pour la promotion du film, certaines affiches utilisant la *slogan* « Ils viennent d'un autre monde ! »¹⁰⁸, « Les choses venues d'un autre monde ! »¹⁰⁹ ou « Walter Wagner crée la science-fiction ultime ! »¹¹⁰. En contrepoint, certaines affiches du film ne mentionnent aucun élément de science-fiction et présentent plutôt le film comme un film d'horreur¹¹¹. Cette ambiguïté dans le genre du film sont par exemple omniprésentes dans les critiques contemporaines à la sortie du film en France : si certains parlent de « science-fiction »¹¹², d'autres le présentent comme un « film d'épouvante »¹¹³, un « film d'horreur »¹¹⁴ ou un « film à suspense »¹¹⁵. Dans sa critique, Marcel Reguilhem va jusqu'à quadrupler la classification du film en parlant de « [...] le film (aventure, policier, fiction, épouvante) [...] »¹¹⁶. Cette hybridité des genres est également constatée par les auteurs des textes académiques concernant le film, Al LaValley évoque les différents entre Walter Wagner et Allied Artists durant le processus de post-production du film, le studio semblant « embrouillé par un film qui n'entre pas dans les formats de science-fiction ou d'horreur »¹¹⁷ menant à un « texte hautement instable »¹¹⁸. Barry Keith Grant accorde au film une esthétique de *film noir*¹¹⁹, une esthétique ensuite échangée pour

¹⁰⁸ « THEY come from another world ! ». Affiche one sheet du film. Voir figure 1.

¹⁰⁹ « The Things that came from another world ! ». Publicités numéro 206, 209 et 303 du « Showmanship campaign book » édité par Allied Artists pour la distribution américaine du film.

¹¹⁰ « Walter Wagner creates the ultimate in science-fiction ! ». Poster du film. Voir figure 2.

¹¹¹ L'affiche 2x77 éditée par Crystal Pictures pour la re-sortie du film en 1977 décrit même le film comme « The All-Time Horror Classic ». Voir figure 3.

¹¹² Céline Boillon, « L'invasion des profanateurs de sépultures », *La Croix*, 11 janvier 1968 ; Jean De Baroncelli, « L'invasion des profanateurs de sépultures », *Le Monde*, 12 novembre 1967 ; Robert Chazal, « L'invasion des profanateurs de sépultures », *France Soir*, 9 novembre 1967.

¹¹³ Garriou-Lagrange, « L'angoisse vous prend aux tripes », *Témoignage Chrétien*, 23 novembre 1967 ; S. L., « Invasion of the Body-Snatchers. Ils volent le corps et l'esprit », *L'Humanité*, 8 novembre 1967.

¹¹⁴ C. S., « L'invasion des profanateurs de sépultures », *Combat*, 7 novembre 1967.

¹¹⁵ Michel Perez, « L'invasion des profanateurs de sépultures », *Combat*, 11 novembre 1967.

¹¹⁶ Marcel Reguilhem, « L'invasion des profanateurs de sépultures », *Réforme*, 18 novembre 1967.

¹¹⁷ « Befuddled by a film that did not clearly fit into science fiction or horror genre formats » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 4].

¹¹⁸ « Highly unstable text » [Al LaValley (éd.), *ibid.*, p. 5].

¹¹⁹ Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 50. Il convient de relever le fait que la notion de *film noir* n'était pas encore prévalente dans la critique au moment de la sortie du film, et que les auteurs académiques cités ici bénéficient d'un recul de presque un demi-siècle par rapport à la sortie du film.

« action et thriller »¹²⁰ dans les remakes. Kathleen Loock va même jusqu'à affirmer que cette hybridité des genres est une marque de fabrique de la série *Invasion of the Body Snatchers* :

« Tout comme *Invasion of the Body Snatchers* de Siegel, chaque remake joue avec les conventions de genre, en mélangeant et fusionnant différents styles à la toile de fond science-fictionnelle de l'histoire, renforçant ainsi la valeur esthétique et l'originalité de chaque œuvre. »¹²¹

Bien que, comme il l'a été relevé, la question du genre du premier film soit omniprésente dans la réception critique et académique autour du film, Loock est la seule auteure à faire référence aux changements de genre dans le cadre des remakes¹²². Plutôt que d'évaluer la qualité horrifique d'un remake par rapport à l'original¹²³, elle place l'hybridité générique au centre du processus de remake, en postulant que chaque film cherche à améliorer la valeur esthétique et l'originalité de ses prédecesseurs. Cette idée, mentionnée rapidement au tournant d'un chapitre, est ensuite laissée de côté au profit d'une comparaison des changements dans le récit des 4 films. La question du genre de chaque film individuel est donc relevée aussi bien dans la réception critique que dans les analyses académiques, sans pour autant – ou partiellement – être mise en perspective dans le cadre de la série. Il conviendra donc d'accorder une place aux questions de genre et d'esthétique dans la troisième partie de ce travail.

Si les questions d'hybridité et de changement de genres n'ont pas, ou peu, leur place dans les critiques et analyses liées au film, la question du récit – plus précisément de ses interprétations – et les liens qu'il entretient avec son contexte socio-historique sont quant à elles omniprésentes.

4. Une métaphore pluri-sémantique, ou une foison d'interprétations

Il suffit de lire une demi-douzaine de textes concernant *Invasion of the Body Snatchers* pour constater que la nature simple et ouverte du récit offre une très grande possibilité

¹²⁰ Kathleen Loock, « The Return of the Pod People: Remaking Cultural Anxieties in *Invasion of the Body Snatchers* », *op. cit.*, p. 133.

¹²¹ « Like Siegel's *Invasion of the Body Snatchers*, then, each remake plays with generic conventions, and mixes and blends different looks and styles against the science fiction back-drop of the story, thereby enhancing the aesthetic value and originality of each work. » [Kathleen Loock, *ibid.*].

¹²² Analyse effectuée en se basant sur des textes critiques et ou académiques concernant les 4 films.

¹²³ Problématique centrale d'un nombre important des critiques contemporaines de chacun des 3 remakes.

d'interprétation, Raymond Durgnat va jusqu'à parler d'un « délitre d'interprétations »¹²⁴ élicité par les films. Offrir une rétrospective et discussion détaillée des interprétations publiées dans la presse quotidienne, spécialisée ou même académique est une tâche qui dépasse le cadre du présent travail, tant ces dernières sont parfois complexes et inscrites dans un contexte particulier. Cette partie se limitera donc à dresser un tableau concis des interprétations les plus communément proposées en inscrivant ces dernières, et le film dont il est question, dans leur contexte socio-historique.

Dans les quelques critiques parues dans la presse quotidienne ou spécialisée anglophone au moment de la sortie du film de 1956, aucun auteur ne s'ose à offrir une interprétation au sens de la fable de Jack Finney. Cette lacune est attribuable à plusieurs facteurs : la longueur des critiques d'une part (très courtes et dépassant rarement les quelques lignes), la mise en avant de facteurs plus « industriels » (énumération des auteurs, producteurs et acteurs) ou « esthétiques » (l'aspect horrifique du film mentionné de manière récurrente), ou simplement le manque de recul. La critique contemporaine à la diffusion du film en France, en 1967, ancrée dans une autre pratique de la critique s'articulant autour de la notion d'auteur¹²⁵, offre déjà quelques pistes de lecture quant au sens des « pod people » : une première parle d'une sorte de « hippies avant la date »¹²⁶ et une deuxième de « fascisme (le fascisme tuant l'individu en nous) »¹²⁷. Dans les deux cas, les interprétations offertes sont anachroniques au contexte de réalisation du film (la première attribuant au film un phénomène social apparu dans le milieu des années 1960¹²⁸ et la deuxième y attachant un concept très vague du fascisme sans cadre historique précis) et sont proposées sans grande justification. Dans toutes les critiques contemporaines aux sorties du film (anglophones et francophones), une seule fait mention du maccarthysme ; il s'agit de la critique française publiée dans *l'Humanité*¹²⁹ qui décrit le contexte de production du film ainsi : « Réalisé

¹²⁴ Raymond Durgnat, cité par Henry K. Miller (éd.), *The Essential Raymond Durgnat*, London, BFI/Palgrave MacMillan, 2014, p. 3

¹²⁵ Voir Jean Narboni (éd.), *La politique des auteurs : Les entretiens*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001 [1972].

¹²⁶ –, « L'invasion des body-snatchers », *Télé libératrice*(?), *op. cit.*

¹²⁷ Jean De Baroncelli, *op. cit.*

¹²⁸ Voir Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Berkeley, University of California Press, 1969, pp. 1-41.

¹²⁹ Au moment de la publication de la critique en novembre 1967, le journal était encore un « organe central du parti communiste français ».

aux Etats-Unis, il y a une douzaine d'années, immédiatement au bout du tunnel maccarthyste »¹³⁰. Cette description, qui de par l'affiliation politique de sa source assigne au maccarthysme une connotation négative de période sombre à traverser, évoque un élément clé du contexte socio-politique entourant la sortie du film sans pour autant l'utiliser pour offrir une interprétation du film. Cette évocation préfigure pourtant une piste de lecture qui est centrale aux critiques ultérieures du film de Siegel (que l'on retrouve aussi bien dans de très courtes critiques¹³¹ que dans des critiques plus longues¹³²) mais aussi dans les articles académiques consacrés au film. La relecture de *Invasion of the Body Snatchers* comme une critique de son contexte socio-politique n'est pas unique et s'inscrit dans un contexte critique plus large de relecture des productions hollywoodiennes à l'aune de la Guerre Froide amorcée par le texte séminal de Susan Sontag publié en 1965 : « The Imagination of Disaster »¹³³. Dans cet essai, Sontag propose une analyse des schémas de la science-fiction qui révéleraient une imagination collective du désastre et illustreraient la perception d'un mode moderne déshumanisant. Elle postule que « Les films de science-fiction ne sont pas des films sur la science. Ce sont des films sur le désastre, un des plus vieux sujets du monde. »¹³⁴, afin de défendre son argument, elle se base sur une série de films de science-fiction produits dans les années 1950 et dans la première moitié de la décennie suivante. Le thème central de ces films serait la dépersonnalisation, souvent signifiée à l'écran par la présence d'un « autre » à l'écran (dans le cas de *Invasion of the Body Snatchers*, d'un « régime d'absence d'émotions »¹³⁵ composé de « non-personnes »¹³⁶) censé refléter une condition humaine « toujours périlleusement proche de la folie »¹³⁷. Si cette condition humaine n'est pas exclusive à la période de Guerre Froide « d'un point de vue psychologique »¹³⁸, elles le sont d'un point de vue politique et moral¹³⁹ : la réponse de la société

¹³⁰ S. L., « Invasion of the Body-Snatchers. Ils volent le corps et l'esprit », *L'Humanité*, op. cit.

¹³¹ —, « Est. L'invasion des profanateurs de sépultures », *Révolution*, n° 320, 18 avril 1986.

¹³² Dennis Lim, « A Second Look: 'The Invasion of the Body Snatchers' », *Los Angeles Times*, 20 juillet 2012.

¹³³ Susan Sontag, « The imagination of disaster », in *Against interpretation*, New York, Picador, 1966 [1965], pp. 209-225.

¹³⁴ « Science fiction films are not about science. They are about disaster, which is one of the oldest subjects of all. » [Susan Sontag, *ibid.*, p. 213].

¹³⁵ « Regime of emotionlessness » [Susan Sontag, *ibid.*, p. 221].

¹³⁶ « Unpersons » [Susan Sontag, *ibid.*].

¹³⁷ « Always perilously close to insanity » [Susan Sontag, *ibid.*].

¹³⁸ « From a psychological point of view » [Susan Sontag, *ibid.*, p. 224]

¹³⁹ Susan Sontag, *ibid.*

contemporaine à la rédaction du texte est, selon Sontag, inappropriée ; plutôt que de contribuer à révéler et à susciter la peur, la science-fiction en ferait que de la normaliser et d'en distraire. Si cette analyse effectuée par Sontag est très générique¹⁴⁰ et concerne un corpus large de film quasiment contemporains à sa réaction, il démontre toutefois un nouvel intérêt du monde académique pour les films de série B¹⁴¹ dû à leur contexte socio-culturel complexe que représente la Guerre Froide.

Dans *Hollywood's Cold War*¹⁴², Tony Shaw se concentre sur la politique des studios hollywoodiens et son impact sur la production et la diffusion des films, plutôt que de s'intéresser à l'analyse ou la réception des films. Il attribue au cinéma hollywoodien une tendance à « soulever des questions sociales tout en les maintenant dans une résolution bourgeoise satisfaisante »¹⁴³ réconfortant le système capitaliste libéral américain. Cette tendance n'est pourtant pas le fruit d'une entente collective, mais d'une politique intentionnellement pratiquée par les studios. Dès la fin de la seconde Guerre Mondiale¹⁴⁴, le grand écart idéologique provoqué par une guerre ayant permis à deux puissances aux idéologies radicalement opposées d'émerger, s'avère problématique pour certains institutions Hollywoodiennes. En 1948, la Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals¹⁴⁵ (MPA) édite un livret intitulé « A Screen Guide for Americans »¹⁴⁶ destiné aux studios et les mettant en garde contre la diffamation du système de libre entreprise et la déification de l'homme ordinaire. Cette démarche limitée à l'industrie cinématographique s'inscrit dans un ensemble plus vaste de mouvements similaires, dont l'épitomé est incarné par le maccarthysme. Alan Nadel définit le maccarthysme comme « un terme qui décrit généralement la peur croissante de la subversion et les mesures extrêmes pour contrer qui se sont développées de la fin de la Seconde Guerre Mondiale jusqu'au début des

¹⁴⁰ L'essai de Sontag traite de la science-fiction comme d'un genre cinématographique très clairement défini thématiquement et délimité périodiquement, ce qui est un parti pris difficilement défendable.

¹⁴¹ Dans sa définition la plus large, puisqu'un certain nombre d'études sont également consacrées à d'autres genres comme le western ou le film noir.

¹⁴² « raising social issues yet containing them in a satisfactory bourgeois resolution ». Tony Shaw, *Hollywood's Cold War*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.

¹⁴³ Tony Shaw, *ibid.*, p. 12.

¹⁴⁴ Qui a fortement mobilisé toute l'industrie cinématographique américaine au profit d'une machine politique soutenant l'entrée des Etats-Unis d'Amérique dans le conflit. Voir J. Hoberman, *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*, New York/London, The New Press, 2011, pp. 19-30.

¹⁴⁵ La MPA est groupe de pression de droite militant fondé en 1944.

¹⁴⁶ Tony Shaw, *op. cit.*, p. 46.

années 1950 »¹⁴⁷. Bien que la chasse aux communistes, née de cette peur croissante, par le gouvernement fédéral américain ait officiellement débutée en 1938 avec la création du « House Committee on Un-American Activities »¹⁴⁸ (HUAC) chargé d'enquêter sur les groupes aux activités concernées comme « non américaines »¹⁴⁹ ; et, bien que son nom soit à terme devenu l'adjectif signifiant les chasses aux sorcières politiques, le sénateur Joseph McCarthy n'a jamais été membre de cette organe gouvernemental officiel¹⁵⁰. Sur l'industrie cinématographique, la conséquence directe de cette « chasse aux sorcières » est l'établissement d'une liste officieuse de membres de l'industrie aux sympathies pro-communistes par les studios : la « Hollywood Blacklist »¹⁵¹. Les noms sur cette liste noire n'ont jamais été officiellement publiés par les studios, et seul les noms des « Hollywood Ten », condamnés officiellement par la HUAC en 1947¹⁵², sont définitivement connus. La blacklist aura une influence forte sur la production cinématographique américaine des années 1940 jusqu'au milieu des années 1960¹⁵³: elle forcera d'une part un certain nombre de scénaristes de travailler sous un faux nom ou de diffuser leurs œuvres via des pairs¹⁵⁴, encouragera certains professionnels à enfouir l'idéologie politique de leur film sous plusieurs couches de lecture¹⁵⁵ et, selon Andrew Dowdy, sera économiquement profitable aux studios en recherche de scénaristes moins chers¹⁵⁶.

¹⁴⁷ « A term that describes generically the growing fear of subversion and the extreme measures to counter it, that developed and heightened from the end of World War II to the early 1950s » [Alan Nadel, *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism, and the Atomic Age*, Durham/London, Duke University Press, 1995, p. 71].

¹⁴⁸ « Historical Highlights. The permanent standing House Committee on Un-American Activities », History, Art & Archives. United States House of Representatives, <http://history.house.gov/> (consulté le 04.12.2016).

¹⁴⁹ Au moment de sa création, le champ principal d'investigation était les groupes fascistes ; champ qui va ensuite se modifier au sortir de la seconde Guerre Mondiale en plaçant les groupes pro-communistes en son centre.

¹⁵⁰ Le sénateur McCarthy présidait en réalité le « Comité sur la sécurité intérieure et les affaires gouvernementales », dont il se servit pour lancer un grand nombre d'enquêtes sur des employés gouvernementaux ou paragouvernementaux auxquels on supposait une affiliation politique procommuniste. Voir Stanton M. Evans, *Blacklisted by History: The Untold Story of Senator Joe McCarthy and his Fight Against America's Enemies*, New York, Crown Forum, 2007, p. 26.

¹⁵¹ Tony Shaw, *op. cit.*, p. 45-46.

¹⁵² Frank Kutnik, Steve Neale, Brian Neve et Peter Stanfield (éd.), *“Un-American” Hollywood*, New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, 2007, p. 11.

¹⁵³ Tony Shaw, *op. cit.*, p. 164.

¹⁵⁴ Frank Kutnik, Steve Neale, Brian Neve et Peter Stanfield (éd.), *op. cit.*, p. 103.

¹⁵⁵ Le phénomène de contournement des règles est déjà présent dans le cinéma Hollywoodien dès l'adoption officielle du code Hays par la Motion Picture Association of America (MPAA) en 1934.

¹⁵⁶ Andrew Dowdy, *The films of the fifties: The American state of mind*, New York, Morrow, 1973, p. 30.

L'impact de la blacklist sur *Invasion of the Body Snatchers* est rarement discutée : complètement absente de la réception critique du film¹⁵⁷, elle est mentionnée dans certaines monographies vouées au film. Barry Keith Grant suggère que la carrière du scénariste du film, Daniel Mainwaring, « a souffert à cause de la blacklist »¹⁵⁸ et que le producteur Walter Wagner était un « intellectuel universitaire aux politiques libérales » connu pour ses « films de genre à message »¹⁵⁹. Ces affirmations sont toutefois fondées sur des qui-dires (dans le cas de Mainwaring, de témoignages a posteriori de l'un de ses collaborateurs de longue date par exemple¹⁶⁰), Al LaValley est le seul à adresser la question de l'affiliation politique du scénariste qui « était peut-être une communiste dans les années 1930 »¹⁶¹ en citant une lettre de Siegel lui étant adressée comme « Daniel Mainwaring – né Geoffrey Holmes – membre (non cotisant) de l'ancienne ligue communiste »¹⁶². Si LaValley suggère que cette formule d'adresse soit une note d'humour de la part de Siegel taquinant les noms de plume utilisés par l'auteur, elle révèle de sa part une connaissance de ses éventuelles affiliations politiques de son scénariste dans une époque où être (ouvertement) politique à Hollywood pouvait s'avérer très dangereux. LaValley offre une autre lecture au sujet de Wagner: si ses affiliations auraient pu suggérer une tendance *de gauche* avant la deuxième moitié des années 1940, il rappelle que Wagner est l'un des quatre auteurs du « Waldorf Statement » de novembre 1947¹⁶³, acte fondateur pour la mise en place de la blacklist hollywoodienne. La question de l'affiliation politique de Siegel est quand-à-elle balayée dans les textes liés au film, LaValley parle d'un « outsider sans affiliations politiques »¹⁶⁴; ce travail reviendra sur l'idéologie de Siegel traitée dans des articles ou monographies dédiées à sa carrière dans son ensemble. Concernant des remakes, il est assez peu question du contexte de production des films. Les critiques et articles académiques sont par contre plus emprunts à

¹⁵⁷ La blacklist est également absente des critiques publiées à partir des années 1970 dans le cadre de ressorties du film sur divers supports.

¹⁵⁸ « Suffered because of the blacklist » [Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 33].

¹⁵⁹ « College-level educated intellectual of liberal politics » ; « genre films with a message ». [Barry Keith Grant, *ibid.*, p. 30].

¹⁶⁰ Michel Ciment, *Conversations with Losey*, London, Methuen & Company, 1985, p. 78.

¹⁶¹ « May have been a communist in the thirties » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 7]

¹⁶² « Daniel Mainwaring – né Geoffrey Holmes – member (non-paying) of the Older Communist League ». Lettre de Don Siegel à Daniel Mainwaring datant du 17 janvier 1955.

¹⁶³ Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁶⁴ « Outsider and politically unaligned » [Al LaValley (éd.), *ibid.*, p. 18].

offrir leurs interprétations : le film de Kaufman souvent lié au contexte « paranoïaque post-Watergate »¹⁶⁵, celui de Ferrera à la peur du SIDA¹⁶⁶, et la version de Hirschbiegel à l’Amérique post-11 septembre 2001¹⁶⁷. Ces interprétations offertes pour chaque version illustrent encore une fois la potentialité du récit de Siegel comme œuvre allégorique dans la réception qui en est faite : les discours relatifs aux films cherchant systématiquement à y déceler un message politique plus ou moins mis en évidence par le film¹⁶⁸.

Du corpus d’écrits concernant le film, une série d’articles – publiés dans un cadre académiques– peut être isolée de par leur approche : plutôt que de s’aligner avec une interprétation socio-politique liée au contexte de la production du film, ces textes visent à éclairer le film à l’aune d’une approche souvent liée au contexte de leur rédaction. C’est par exemple le cas du texte de Nancy Steffen-Fluhr¹⁶⁹ qui propose une interprétation féministe du film en se concentrant sur les relations qu’entretiennent les protagonistes du film (Miles et Becky) en postulant que la source de peur du film ne sont pas les pods mais plutôt à « l’intimité bourgeonnante »¹⁷⁰ entre Miles et Becky : cette peur de l’autre reflèterait selon l’auteure l’impact des changements socio-économiques sur les rôles de genre traditionnels¹⁷¹. Une interprétation générée similaire est également présente dans l’ouvrage de Michael Rogin¹⁷² consacré à l’impact de la présidence de Ronald Reagan et le phénomène de démonologie qu’il lui lie. Dans les deux

¹⁶⁵ Howard Hughes, *Outer Limits: The Filmgoer’s Guide to the Great Science-Fiction Films*, London, I.B. Tauris, 2014, p. 53.

¹⁶⁶ Le SIDA est interprétation récurrente dans la réception critique du film, qui trouve probablement sa source dans les réponses données par le réalisateur dans des interviews concernant le film lors de sa diffusion à Cannes (et très certainement répétées en boucle lors des *press junkets* ou dans les dossiers de presse). Voir par exemple les réponses données par Ferrara dans Jean-Luc Wachthausen, « Abel Ferrara, un allumé chez les martiens », *Le Figaro*, 15 mai 1993 et François Jonquet, « Abel Ferrara a soif de mal », *Globe Hebdo*, 19 mai 1993.

¹⁶⁷ Contexte explicité par une grande majorité de critiques, mais dont beaucoup regrettent le manque de parti-pris politique sur des sujets d’actualité comme la guerre en Irak. Voir par exemple Roger Ebert, « The Invasion », *Chicago Sun-Times*, 16 août 2007.

¹⁶⁸ Le cas du SIDA pour le film de Ferrara est un exemple intéressant d’une interprétation *moins évidente* : bien que le virus occupe une place importante dans les peurs collectives des années 1990, aucun élément du texte filmique ne suggère directement une contamination transmise par rapports sexuels; tout laisse à penser que cette interprétation du film émane de son réalisateur, qui la cite plusieurs fois dans les entretiens accordés à l’occasion de la projection de son film au festival de Cannes.

¹⁶⁹ Nancy Steffen-Fluhr, « Women and the Inner Game of Don Siegel’s *Invasion of the Body Snatchers* », *Science Fiction Studies*, vol. 11, n° 2, juillet 1984, pp. 139-153.

¹⁷⁰ « Burgeoning intimacy » [Nancy Steffen-Fluhr, *ibid.*, p. 140].

¹⁷¹ Nancy Steffen-Fluhr, *ibid.*, p. 143.

¹⁷² Michael Rogin, *Ronald Reagan: The Movie, and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1988 [1987].

cas, le film –et son interprétation– est utilisé comme exemple dans une analyse concernant un phénomène plus vaste : plutôt que de chercher à trouver une raison d’être du film dans son contexte, les deux auteurs attribuent au film une lecture *au-delà* du contexte de la chasse aux sorcières en analysant sa représentation des relations homme-femme et leur dynamique. Dans le cas de ces deux textes, le contexte de leur publication (1984 et 1987, respectivement) correspond à un regain d’intérêt pour les approches féministes dans le cadre de la « film theory » aux Etats-Unis¹⁷³. Hoberman confère au film un rôle quasi-médical, en soulignant que la condition psychologique vécue par certains personnages du film¹⁷⁴ est un trouble psychologique connu et documenté¹⁷⁵ sous le nom de « syndrome de Capgras »¹⁷⁶. Il file ensuite cette métaphore médicale pour défendre que le film révèle une « peur darwinienne »¹⁷⁷ d’évolution sociale vers un état de résolution des conflits sociaux et des peurs individuelles qu’incarne à l’époque le communisme. Dans ce cas également, l’approche est révélatrice d’un *phénomène de mode* dans la théorie qui tend vers une pluridisciplinarité en appliquant une lecture nouvelle au film. Les exemples d’utilisation d’interprétation du film à des fins d’argumentation est récurrente dans les articles académiques, et touche des domaines parfois surprenants¹⁷⁸, et démontre d’une part la pluri-sémantique du film et d’autre part son impact sur la mémoire collective américaine.

Une autre voie d’interprétation du film est offerte dans la monographie¹⁷⁹ consacrée à l’œuvre de Siegel et dans un article académique¹⁸⁰. Dans les deux cas, les auteurs évoquent le film dans le contexte global de l’œuvre de Siegel plutôt que dans son contexte de production/réception : ils notent dans l’œuvre de Siegel le thème récurrent de l’individualiste et son rejet de la société qui l’entoure. Dans ce cas, les auteurs sous-entendent que le film aurait été choisi par Siegel car il permettrait de mettre en son centre ce thème récurrent. Cette

¹⁷³ Patricia Erens (éd.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990. p. xvii.

¹⁷⁴ Quand, par exemple, Wilma se plaint de ne plus reconnaître son oncle.

¹⁷⁵ Joseph Capgras, « L’illusion des « sosies » dans un délire systématisé chronique », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, n° 11, 1923, pp. 6-16.

¹⁷⁶ J. Hoberman, *op. cit.*, p. 215.

¹⁷⁷ J. Hoberman, *ibid.*, p. 216.

¹⁷⁸ Les films de 1956 et 1978 sont utilisés, par exemple, dans un article académique afin de parler d’écologie et d’hégémonie des plantes. Voir Natania Meeker et Antónia Szabari, « From the Century of the Pods to the Century of the Plants: Plant Horror, Politics, and Vegetal Ontology », *Discourse*, vol. 34, n° 1, hiver 2002, pp. 32-58.

¹⁷⁹ Alan Lovell, « Don Siegel », London, BFI, 1977 [1975].

¹⁸⁰ Charles T. Gregory, « The Pod Society Versus the Rugged Individualists », *Journal of Popular Film*, vol. 1, n° 1, hiver 1972, pp. 2-14.

approche souffre de certaines limites lors de sa mise en contexte dans la dimension collaborative du cinéma, et du système hollywoodien en particulier¹⁸¹, mais permet d'aborder le film à travers une autre lecture que celui de son contexte socio-économique. Une lecture que ce travail va approfondir dans l'optique du processus de la canonisation à travers le discours des réalisateurs dans la quatrième partie.

¹⁸¹ Le biais le plus évident serait d'attribuer toute « l'écriture » du film à Siegel, alors que les documents d'archives et sa source littéraire montrent très clairement que le processus et le fruit d'une collaboration entre plusieurs individus.

II. Mauvaises graines : de la nouvelle sérialisée au film

Cette partie s'intéresse aux origines littéraires de la série *Invasion of the Body Snatchers* : dans un premier temps, il sera question de l'adaptation du feuilleton de Jack Finney paru dans *Collider's* durant les derniers mois de 1954¹⁸² et de son adaptation au grand écran pour le film de Don Siegel, et, dans un deuxième temps, il s'agira de voir quels changements se manifestent dans les versions ultérieures de l'histoire de Jack Finney et en quoi ceux-ci peuvent trouver échos dans les adaptations cinématographiques successives du feuilleton original. Finalement, il sera question de proposer des commentaires préliminaires sur le processus de canonisation du roman de Jack Finney et de la place des quatre films dans ce processus. La théorie de l'adaptation étant un champ d'étude académique à part entière – bien que au moins indirectement lié à celui du remake – il est difficile d'en offrir un compte rendu complet. Il convient quand-même d'envisager certaines propositions et de considérer leur place dans l'étude de notre objet : Linda Hutcheon construit sa réflexion autour de la théorie de l'adaptation en structurant son discours¹⁸³ autour des questions journalistiques (quoi, qui, pourquoi, comment, où et quand). Cette approche a pour avantage de considérer aussi bien l'adaptation en tant que forme, que processus créatif et que dans les aspects de sa réception. Toutefois, l'auteure propose en guise de conclusion de se demander « qu'est-ce qui n'est pas une adaptation ? »¹⁸⁴ ; sa réponse inclut le remake en postulant que « les remakes sont invariablement des adaptations de par leur changement de contexte »¹⁸⁵ en précisant que « pas toutes les adaptations n'invoquent nécessairement un changement de médium »¹⁸⁶. Dans le cas de *Invasion of the Body Snatchers*, la première remarque perd une partie de son sens : la quasi simultanéité entre le temps de publication du feuilleton et l'écriture – et tournage – du film de Siegel, permet difficilement de parler de changement de contexte. Cette définition très inclusive de l'adaptation n'est donc pas productive vis-à-vis de notre objet d'étude. Il convient par contre de préciser que les outils d'analyses déployés dans ces théories de l'adaptation (intertextualité, analyse des discours autour du

¹⁸² Histoire publiée en trois parties dans les numéros du 26 novembre, 10 et 24 décembre.

¹⁸³ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York/London, Routledge, 2006.

¹⁸⁴ « What Is Not an Adaptation? » [Linda Hutcheon, *ibid.*, p. 170].

¹⁸⁵ « Remakes are invariably adaptations because of changes in context. » [Linda Hutcheon, *ibid.*].

¹⁸⁶ « Not all adaptations necessarily involve a shift of medium » [Linda Hutcheon, *ibid.*].

processus et questions de réception à travers les modes d'engagement) partagent beaucoup de similarités avec ceux utilisés dans la cadre des remakes – et, de surcroit, dans le présent travail. Plutôt que de se limiter à l'approche de l'adaptation traitant des liens entre une œuvre source et son œuvre adapté, cette partie propose de dresser une *généalogie* du film de Siegel en discutant les points essentiels qui rassemblent et différencient le film de 1956, le roman publié parallèlement et son œuvre source.

En effet, et probablement à cause du processus expéditif de l'adaptation filmique de *Invasion of the Body Snatchers* qui sera détaillé plus bas, aucune étude ne se concentre sur les différences textuelles entre le film et son œuvre source. Il est pourtant difficile d'imaginer que le désaccord entre les parties impliquées n'ait pas trouvé racine dès l'écriture du scénario par Mainwaring. Cette partie propose donc, en acceptant le problème posé par certaines pièces manquantes¹⁸⁷, d'effectuer une comparaison entre le feuilleton publié dans *Collider's* et le film dans sa version finale (tout en prenant compte, si possible, des changements apportés à cette dernière sur la base des notes de Siegel¹⁸⁸ et Wagner¹⁸⁹).

1. Adaptation : du feuilleton à la série B

C'est dans le magazine bi-hebdomadaire¹⁹⁰ *Collider's*, entre des publicités pour du tabac à pipe et des cadeaux de noël, que l'on retrouve la première publication du feuilleton de Jack Finney. Finney n'en est pas à sa première nouvelle en 1954 (il publie régulièrement de la fiction dans *Collider's* et d'autres magazines depuis 1947), ni à son premier récit de science-fiction, ou à sa

¹⁸⁷ Seul le *continuity script* établi sur base de visionnement de film par McGee (« de mémoire » après plusieurs dizaines visionnement du film) et LaValley (édition « Criterion » sur LaserDisc) est disponible. Ni LaValley ou Grant, ayant eu accès aux archives de Walter Wagner, ne mentionnent l'existence d'une autre version du scénario.

¹⁸⁸ Don Siegel, « Letter to Walter Wagner », 19 mai 1955, reproduite dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 129-1; Don Siegel, « Memorandum to Walter Wagner », 21 septembre 1955, reproduit dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 135-137.

¹⁸⁹ Walter Wagner, « Suggestions for Additions to the Film », 3 mai 1955, reproduit dans Al LaValley (éd.), *ibid.*, pp. 133-134; Walter Wagner, « The Body Snatchers – Memorandum », 8 juillet 1955, reproduit dans Al LaValley (éd.), *ibid.*, pp. 134-137.

¹⁹⁰ La chute du lectorat après la Seconde Guerre Mondiale ayant forcé les éditeurs à réduire le rythme publication, hebdomadaire depuis la création du magazine en 1888. Voir « *Collider's Weekly* », Spartacus Educational, <http://spartacus-educational.com/USAcolliers.htm> (consulté le 09.12.2016).

première œuvre adaptée au cinéma¹⁹¹. Dans une réponse à une lettre à Arthur LeGacy, l'auteur affirme « Tous mes livres sont écrits de cette manière [avec un film en tête] »¹⁹², « j'ai toujours affirmé que je n'écris pas réellement des romans, j'écris des films –le roman étant une bonne manière de rendre les producteurs attentifs à mes idées de films »¹⁹³. Si ces propos *a posteriori* (la correspondance entre LeGacy et Finney ayant eu lieu entre janvier et mai 1975¹⁹⁴) sont à considérer avec un certain recul, une majorité des dialogues originaux du feuilleton sont présents dans le film, parfois reproduits de manière exacte. Barry Keith Grand relève que certaines descriptions évoquent le style du film noir qui influencera l'aspect visuel de l'adaptation de Siegel¹⁹⁵. Il s'appuie sur la scène d'observation du corps sur la table de billard, qui à plusieurs reprises décrit en détail l'éclairage contrasté de la salle : « L'éclairage d'une table de billard est conçu de manière à éclairer fortement la table. La lampe est suspendue de manière à ne pas aveugler le joueur tout en laissant le plafond dans la pénombre. »¹⁹⁶ en donnant à cette lampe un mouvement et créant ainsi un jeu d'ombre dynamiques (« l'ombre se balançait encore dans un petit demi-arc, la lumière dépassant les bords de la table puis se retirant sur les yeux ouverts du corps, laissant son front lisse dans une demi-pénombre pour un instant »¹⁹⁷) qui n'est pas sans rappeler l'esthétique *low key* associée au film noir.

Le producteur Walter Wagner a reconnu très tôt le potentiel du feuilleton de Finney, en amorçant dès la publication de la première partie en novembre 1954 les négociations pour en acquérir les droits¹⁹⁸. Ces négociations aboutissent durant le mois de janvier 1955 et donnent

¹⁹¹ *5 Against the House* (*On ne joue pas avec le crime*, Phil Karlson, 1955), basé sur son roman du même nom paru en 1954, est alors en tournage. Voir « *5 Against the House* », AFI, Catalog of Feature Films, <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=51499> (consulté le 09.12.2016).

¹⁹² « All my books have been written that way [with a picture in mind] » [Arthur Legacy, *op. cit.*, p. 287].

¹⁹³ « I have always said that I don't really write novels, I write movies – the novel form being a good way to bring my movie ideas to the attention of the movie makers. » [Arthur Legacy, *ibid.*, p. 287].

¹⁹⁴ Arthur Legacy, *ibid.*, p. 292.

¹⁹⁵ Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁶ « The light over a billiard table is designed to light up the table surface brilliantly. It hangs low so it won't shine in your eyes as you play, and it leaves the ceiling in darkness. » [Jack Finney, « *The Body Snatchers (First of Three Parts)* », *Collider's*, 26 novembre 1954, p. 94].

¹⁹⁷ « The shade still swung in a tiny half-inch arc, the light spilling off over the edge of the table, then retreating to the open eyes of the body, leaving the smooth forehead in semi-dark for an instant. » [Jack Finney, « *The Body Snatchers (First of Three Parts)* », *ibid.*, p. 97].

¹⁹⁸ Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 3.

lieu à un premier jet du scénario par Daniel Mainwaring le 10 février¹⁹⁹, et à un tournage bouclé en 23 jours entre mars et avril de la même année²⁰⁰. Mais cet élan considérable²⁰¹ dans l'écriture et la production du film va rencontrer un frein une fois le montage terminé : les quatre projections-test organisées par Wagner entre juin et aout 1955²⁰² vont le conduire à douter de la valeur de son film. Le producteur cite une dégradation de la réception par le public lors de la quatrième projection-test qu'il attribue au « traitement antipathique »²⁰³ des modifications relatives au montage du film. En réalité, les incertitudes de Wagner par rapport au film avaient déjà commencé avant les premières projections-test²⁰⁴. En effet, durant le tournage du film : McGee évoque une lettre datée du 28 mars 1955 adressée à un *studio executive* de Allied Artists en Angleterre afin de demander les droits d'utiliser un discours récemment prononcé par Winston Churchill pour l'introduction du film²⁰⁵. Le 8 juillet, après trois des projections-test, Wagner rédige un mémorandum adressé au studio suggérant – entre autres – un monologue d'ouverture prononcé par Orson Welles²⁰⁶ : une autre manifestation de l'insatisfaction du producteur envers l'ouverture de son film dans son état actuel. Grant attribue ces changements²⁰⁷ à une volonté de « rendre le message du film plus explicite »²⁰⁸ et « d'aider les spectateurs à suivre l'histoire »²⁰⁹, LaValley et McGee s'accordent à dire que ces changements indiquent une volonté de la part du producteur « d'élever le thème »²¹⁰ du film en lui accordant

¹⁹⁹ Al LaValley (éd.), *ibid.*, p. 3.

²⁰⁰ Un compte rendu détaillé du tournage, jour-par-jour, est donné par Mark Thomas McGee, *op. cit.*, pp. 43-59.

²⁰¹ Grant cite un communiqué de presse trouvé dans les archives Wagner affirmant que le film « établit un record en commençant son tournage 90 jours après que la dernière partie ait été publiée dans *Collider's* » (« it established a record in reaching the photography stage 90 days after the last installment was published in *Collider's* ») [cité dans Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 35].

²⁰² Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 67

²⁰³ « *Unsympathetic treatment* ». Walter Wagner, « Memorandum to Myself », 24 aout 1955 [reproduit dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 142].

²⁰⁴ Projection-test que Grant date au 10 juin [Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 35].

²⁰⁵ Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 62. Lettre également mentionnée, mais non reproduite, dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 132.

²⁰⁶ Walter Wagner, « *The Body Snatchers – Memorandum* », 8 juillet 1955, reproduit dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 134-137.

²⁰⁷ Grant n'évoque pas seulement la suggestion du monologue introductif, mais également l'ajout de voix-over enregistrés par l'acteur principal.

²⁰⁸ « *Make the movie's message more explicit* » [Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 35].

²⁰⁹ « *Help viewers follow the story* » [Barry Keith Grant, *ibid.*, p. 35].

²¹⁰ « *Heighten the theme* » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 14].

une note de « respectabilité »²¹¹. Une lecture attentive du feuilleton original fait pourtant remarquer que Churchill n'était pas absent du récit source : le discours « We shall fight them in the fields... » est cité dans les derniers paragraphes du feuilleton²¹², la citation étant nominativement attribuée à l'homme d'état britannique²¹³. Ces désaccords entre producteur, réalisateur et studio²¹⁴ résonnent avec l'« instabilité »²¹⁵ du texte dans sa forme filmique, que les monographies dédiées au film ne manquent pas de souligner – à travers le contexte politique, *la blacklist*, le contexte de production et les aspirations individuelles des professionnels impliqués.

Si la scène d'ouverture du film est l'une des sources de conflit entre Siegel, Wagner et le studio, la scène finale du film en est un autre. Les griefs que Wagner exprime quant à la volonté de rendre le film plus compréhensible pour le spectateur vont reconduire à l'ajout d'un *récit cadre* sous la forme de deux scènes dans lesquelles Miles, dans un poste de police d'une ville avoisinante, va tenter de convaincre les autorités²¹⁶ du danger imminent. Cette scène, tournée par Siegel le 16 septembre²¹⁷ (soit 4 mois après la fin du tournage du film dans sa forme originale), est la source d'un certain nombre de discussions aussi bien dans les articles académiques que critiques ultérieures relatives au film. Certains commentateurs mesurent les implications de cet ajout sur l'effet produit par le film, particulièrement sa fin. Selon eux, cet ajout la rend d'une part « plus optimiste »²¹⁸ ou « moins puissante »²¹⁹, et, d'autre part, elle confère à l'autorité fédérale²²⁰ la mission de remédier à la situation²²¹ (bien que, comme le fait remarquer M. Keith

²¹¹ « Add a note of respectability » [Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 62].

²¹² Jack Finney, « *The Body Snatchers (Conclusion)* », *Collider's*, 24 décembre 1954, p. 73.

²¹³ La mention nominative disparaît dans les versions ultérieures, bien que la citation subsiste dans son intégralité.

²¹⁴ Bien qu'il n'ait pas été question de l'implication de Don Siegel dans la post-production du film dans ce texte, les notes et lettres de réalisateur adressées à son producteur montrent son implication dans le montage notamment à travers de suggestions de coupes très précises.

²¹⁵ « Its instability » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 15].

²¹⁶ Non seulement les autorités policières, mais également médicales, incarnées par un médecin généraliste (Dr. Basset) et un psychiatre (Dr. Hill).

²¹⁷ Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 126.

²¹⁸ « More optimistic ending » [J. Hoberman, « Paranoia and the Pods », *Sight and Sound*, vol. 4, n° 5, mai 1994, p. 30].

²¹⁹ « Compromised the power of the original ». Georges Turner, « A Case for Insomnia », *American Cinematographer*, vol. 78, n° 3, mars 1997, p. 80

²²⁰ Dans l'imaginaire du public américain des années 1950, l'autorité fédérale est considérée en certains termes comme *ultime*.

²²¹ Melvin E. Jr Matthews, *Hostile Aliens, Hollywood and Today's News. 1950s Science Fiction Films and 9/11*, New York, Algora Publishing, 2007, p. 39.

Booker, « la possibilité que le FBI, la police et l'armée soit déjà contrôlées par les *pod people* existe. »²²²) Pourtant aucun lien n'est établi entre la fin présentée par le film et celle du feuilleton. Dans le chapitre pénultième du feuilleton, Miles utilise ses dernières forces²²³ pour rassembler assez d'essence afin de démarrer un incendie dans un champ de culture dans un geste de dernier recours²²⁴. Le feu qu'il démarre n'a pas pour effet de chasser les pods, mais d'alerter *in extremis* le FBI qui arrive à l'appui « dans un brouhaha venant de l'autoroute »²²⁵, ces derniers ayant également « intercepté les personnes tentant de transporter des pods vers d'autres villes »²²⁶. Le feuilleton et le film, contrairement à la version originale tournée et voulue par le réalisateur, partagent donc le motif du recours final à l'autorité qu'incarne le FBI et la résolution du conflit. Cette fin importe car le récit cadre *imposé* par les studios est systématiquement perçu par la critique comme trahissant la volonté originale d'un auteur. Or, il s'avère que le tournage des deux scènes composant le récit cadre ait été dirigé par Siegel lui-même²²⁷ et que celui-ci avoue que les ajouts apportés auraient aidé le film²²⁸. Le désaveu de Siegel par rapport au récit cadre émane d'une entrevue accordée à Stuart M. Kaminsky en 1976²²⁹ et semble avoir largement influencé la lecture négative du récit cadre²³⁰. Si cette variation entre la fin du feuilleton et celle *planifiée* pour le film n'a finalement pas pris forme, elle nous informe d'une part sur les attentes d'un public dans un contexte socioculturel bien précis²³¹ et, d'autre part, sur

²²² « The ending leaves open the possibility that the FBI, police, and military may themselves already be controlled by the pod people. » [M. Keith Booker, *Alternate Americas: Science Fiction Films and American Culture*, Westport CT/London, Praeger, 2006, p. 64].

²²³ Miles s'aidant en réalité de « deux tablettes de Benzedrine », un des noms sous lesquels l'amphétamine était commercialisée.

²²⁴ « This was futile of course –there were hundreds of pods– but the chance to take a stand is always the one to take. » [Jack Finney, « *The Body Snatchers* (Conclusion) », *op. cit.*, p. 72].

²²⁵ « a roar of several cars coming down the highway » [Jack Finney, « *The Body Snatchers* (Conclusion) », *ibid.*, p. 73]

²²⁶ « How the FBI had intercepted the people trying to take pods to other towns » [Jack Finney, « *The Body Snatchers* (Conclusion) », *ibid.*]

²²⁷ Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 37.

²²⁸ Grant citant un mémo de Siegel adressé à Wagner et daté du 21 septembre 1955. (Barry Keith Grant, *ibid.*)

²²⁹ Stuart M. Kaminsky, « Don Siegel on the Pod Society », in Thomas R. Adkins (éd.), *Science Fiction Films*, New York, Simon and Schuster, 1976, pp. 73-82.

²³⁰ Howard Hughes explique que certains cinémas diffusaient le film en coupant le récit cadre comme « The Siegel Version ». Voir Howard Hughes, *Outer Limits: The Filmgoer's Guide to the Great Science-Fiction Films*, London, I.B. Tauris, 2014, p. 49.

²³¹ Pour une discussion de la place des autorités dans la l'imaginaire collectif américain durant la Guerre Froide, voir J. Hoberman, « The Communist Was a Thing for the FBI! », in J. Hoberman, *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*, New York/London, The New Press, 2011, pp. 117-127.

les tensions existantes entre le texte *à priori* figé²³² de Finney et un texte *en devenir* de Mainwaring/Wagner/Siegel/Allied Artists. Mais l'ajout du récit cadre est loin d'être le seul changement apporté au feuilleton dans le cadre de son adaptation au grand écran : un certain nombre de passages sont modifiés ou supprimés, et un certain nombre de scènes sont ajoutées ; il s'agit à présent de s'intéresser à quelques-unes d'entre elles afin d'interpréter leur implication pour le texte filmique.

Un des changements importants a lieu dans la scène d'*explication*, prenant la forme d'un dialogue entre Miles et un porte-parole des *pod people*. Dans les deux textes, cette scène a pour fonction principale d'expliquer au lecteur/spectateur les intentions des envahisseurs²³³ ; dans le cas de (*Invasion of*) *The Body Snatchers*, l'échange est également la seule occasion donnée aux *pod people* de justifier leur démarche et de tenter de convaincre les protagonistes non transformés de se soumettre à leur destinée apparente. Pourtant, cette scène-clé est articulée différemment dans les deux versions des textes, aussi bien dans sa « durée »²³⁴ que dans son emplacement dans le récit. Dans le feuilleton, le rôle du porte-parole est laissé à L. Bernard Budlong, un « professeur de biologie et de botanique d'une université locale »²³⁵ présenté dans la seconde partie par le biais d'un article publié dans un quotidien local concernant des « *objets mystérieux* trouvés dans une ferme à l'ouest de la ville »²³⁶. C'est Miles, accompagné de Becky, qui va activement chercher le contact avec le professeur afin de comprendre les événements qui frappent la ville. Une fois au domicile du Prof. Budlong, une longue scène d'*explication*²³⁷, sous forme d'un dialogue a lieu entre les deux personnages²³⁸ dans lequel le professeur commence par réfuter le contenu de l'article (il affirme que le « journaliste l'a piégé »²³⁹ et a déformé ses

²³² La deuxième moitié de cette partie s'efforcera de mettre en perspective la stabilité du texte de Finney dans la période de production et de diffusion du film et de ses remakes.

²³³ Un besoin que la grande majorité de science-fiction remplissent à travers une scène didactique similaire. Voir J. P. Telotte, *Science Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 [2001], p. 14.

²³⁴ La notion de « durée » étant absente dans le cadre d'un texte écrit, elle implique ici l'importance en termes de volume de texte (dialogue direct ou indirect) accordée à la scène.

²³⁵ « botany and biology professor at a local college » [Jack Finney, « *The Body Snatchers (Second of three Parts)* », *Collider's*, 10 décembre 1954, p. 117]

²³⁶ « *Mysterious objects found on a farm west of town* ». [Jack Finney, « *The Body Snatchers (Second of three Parts)* », *ibid.*].

²³⁷ Finney accorde à la scène d'*explication* 3 pages entières du roman. Jack Finney, *The Body Snatchers*, *op. cit.*, pp. 122-124.

²³⁸ Becky est présente mais ne s'exprime pas verbalement, seules ses réactions physiques sont décrites par Miles.

²³⁹ « *The reporter trapped me* » [Jack Finney, *op. cit.*, p. 122].

dires²⁴⁰). Cependant, au moment de partir, Miles se positionne en enquêteur²⁴¹ et interroge le biologiste sur son activité professionnelle, après avoir constaté que les papiers étalés sur son bureau n'ont pas été touchés depuis longtemps. C'est donc une confrontation face à un mensonge qui amorce la longue explication scientifique²⁴² du Prof. Budlong. Or, dans le film, le personnage du Prof. Budlong est absent : le rôle de porte-parole est laissé uniquement au Dr. Danny Kaufman²⁴³, ami de Miles et psychiatre de profession. Ce premier changement a plusieurs implications : d'une part, la profession du *représentant* n'est plus celle d'un biologiste mais celle d'un psychiatre, d'autre part, la relation de confiance qu'il entretenait²⁴⁴ avec Miles rend son discours et ton détaché d'autant plus troublant. Son explication et le plaidoyer qu'il offre en faveur des *pods* est bien moins scientifique en teneur que celle du Prof. Budlong. Danny insert des émotions²⁴⁵ au cœur de son argumentation, au défaut de l'explication scientifique²⁴⁶. Cette première différence diminue donc l'importance du cadre science-fictionnel du texte en privilégiant l'aspect émotionnel²⁴⁷ sur l'explication rationnelle²⁴⁸. Si ce changement n'est pas directement discuté par les auteurs ou dans la littérature secondaire, il implique toutefois un changement important quant au genre du film : Telotte explique que cette « tendance à loger un sens de notre humanité dans les sentiments, la passion et le désir – et non dans l'atmosphère de raison et de science qui domineraient le monde de la science-fiction »²⁴⁹ est propre à certains films de science-fiction²⁵⁰. Selon Telotte, cette tendance a pour effet de révéler les « liens très forts

²⁴⁰ Un commentaire sur le rôle des médias totalement absent de la version de Siegel, mais qui sera réarticulée dans les versions de Kaufman et Hirschbiegel.

²⁴¹ Des termes du champ lexical de l'enquête sont utilisés dans le passage, et c'est à travers une observation/déduction détaillée par une description que Miles tire ses conclusions.

²⁴² Explication qui se base grandement sur la théorie darwinienne de l'évolution, décrivant les pods comme « une forme de vie complètement évoluée, sa forme ultime » (« completely evolved life, its ultimate form. ») [Jack Finney, *op. cit.*, p. 124].

²⁴³ Le personnage est également présent dans le feuilleton sous le nom de « Dr. Mannie Kaufman ».

²⁴⁴ Relation entretenue avant sa *transformation*.

²⁴⁵ Il argumente plutôt en faveur du manque d'émotions.

²⁴⁶ Passage cité en intégralité dans la première partie du travail.

²⁴⁷ L'émotionnel est un aspect plus lié au genre de l'horreur.

²⁴⁸ Une rationalisation relevant du domaine de la science-fiction.

²⁴⁹ « Tendency to lodge a sense of our humanity in feelings, passion, desire – and not in the atmosphere of reason and science that would seem to dominate the world of science fiction. » [J. P. Telotte, *Science Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 21].

²⁵⁰ Un type de film dans lequel il classe *Invasion of the Body Snatchers*, et va jusqu'à qualifier ce dernier comme « texte exemplaire » (« exemplary text ») [J. P. Telotte, *ibid.*, p. 23].

[de ces films] avec le genre de l'horreur »²⁵¹ ; une affirmation horrifique amplifiée dans le film de Siegel par la réduction –ou même suppression – de certains aspects science-fictionnels du roman de Finney. Une affirmation qui, il sera discutée plus tard, est expliquée par le réalisateur et terme de choix face à la volonté de partager une peur personnelle liée à son insomnie.

Le deuxième changement réside dans la manière dont cette confrontation à lieu : dans le feuilleton, c'est Miles (et Becky) qui se rendent volontairement au domicile du *porte-parole* ; dans le film, Danny (accompagné de Jack et d'un officier de police) fait irruption dans le cabinet de Miles, alors que ce dernier et Becky tentent de se cacher pour éviter d'être capturés. Ce changement de dynamique, de la visite cordiale à la prise au piège – d'autant plus accentué par un représentant des forces de l'ordre –, confère *dans* le texte à la scène une ambiance qui passe de l'étrange rencontre à l'horreur de l'invasion (de la sphère professionnelle) ; et a pour effet d'accentuer la dimension horrifique de la scène. Dans le film, Becky se voit accordée une plus grande importance car elle participe activement au dialogue²⁵² et un baiser entre les deux protagonistes est inclus, Becky affirmant « je veux aimer et être aimée. Je veux tes enfants. Je ne veux pas vivre dans un monde sans amour, sans peine ou sans beauté. Je préfère mourir »²⁵³. Dans les deux textes, le personnage de Becky est défini à travers sa relation avec Miles, cette relation connaît toutefois un nombre important de changements dans l'adaptation cinématographique : le feuilleton décrit les deux personnages comme « s'étant mariés, mais aucun des deux n'a réussi à faire fonctionner leur mariage [respectif] »²⁵⁴ et précise le divorce dans un dialogue où chaque personnage s'excuse pour l'infortune de l'autre. Dans le film, la question est également abordée à travers un dialogue :

MILES: (*la regardant d'un regard romantique*) Depuis quand est-tu de retour?
BECKY: Je suis revenue de Londres il y'a deux mois. J'ai été à Reno
MILES: Reno?
BECKY: Reno. (*Elle laisse d'échapper un petit rire ironique*) Papa m'a dit que tu y étais aussi.

²⁵¹ « Reveal their close ties to the horror genre » [J. P. Telotte, *ibid.*].

²⁵² Bien que le personnage reste cloîtré dans les représentations genrées de l'époque, sa participation se limitant à poser une question ou appeler à l'aide.

²⁵³ « I want to love and be loved. I want your children. I don't want a world without love or grief or beauty. I'd rather die. » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 89]

²⁵⁴ « We had both married, neither had been able to make it work » [Jack Finney, « *The Body Snatchers (First of Three Parts)* », *Collider's*, 26 novembre 1954, p. 26].

MILES: Il y'a cinq mois.²⁵⁵

Le film évoque implicitement le divorce sous le couvert de « Reno », une référence évidente pour le public américain de l'époque à la capitale du Nevada, et ses lois libérales concernant le mariage²⁵⁶. Bien que le code Hays, en vigueur au moment de la production du film, ne se soucie plus de l'institution du mariage²⁵⁷, ce changement informe l'entièreté du traitement de la relation entre les deux personnages dans le film. Les moments romantiques, rares dans le feuilleton²⁵⁸, sont multipliés dans le film, les plus prévalentes étant une scène de baiser dans une armoire, laquelle se termine sur un fondu au noir et ouvre sur un cendrier rempli de cigarettes et les deux personnages assis l'un à côté de l'autre. Katrina Mann présente ce plan comme une « commémoration post coïtale avec une tournure macabre »²⁵⁹ (puisque c'est le moment où Danny fait irruption dans le bureau de Miles). La scène du baiser ayant lieu après la transformation de Becky en *pod person* est plus signifiante encore. Cette scène propre au film, largement l'objet de commentaires dans les articles de Mann²⁶⁰, Nancy Steffen-Fluhr²⁶¹ et Michael Rogin²⁶² est souvent interprétée en termes d'une culmination des anxiétés de la perte de l'hégémonie masculine et les changements des « rôles genrés traditionnels »²⁶³ durant la période de la Guerre Froide. Cette interprétation, qui s'inscrit dans une réflexion plus large sur les rôles genrés dans les productions cinématographiques durant les années 1950, a pour effet d'accorder au film une couche supplémentaire d'horreur. Elle articule également une forme de

²⁵⁵ « MILES: (*looking at her romantically*) When did you get back? / BECKY: I came back from London two months ago. I've been to Ren° / MILES: Reno? /BECKY: Ren° (*She manages a slight ironic laugh.*) Dad tells me you were there too. /MILES: Five months ago. » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 38-39].

²⁵⁶ Voir « Divorce in Reno », TVTropes, <http://tv tropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DivorceInReno> (consulté le 10.12.2016).

²⁵⁷ Le film a tout de même reçu une classification « B » (partiellement moralement répréhensible) de la Ligue pour la vertu à cause du fait que les deux protagonistes soient divorcés. Voir J. Hoberman, *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*, New York/London, The New Press, 2011, p. 214.

²⁵⁸ Moments qui se limitent à la rencontre dans la première partie, une scène de séduction qui se solde par un baiser dans la deuxième, et une embrassée dans la fin de la troisième.

²⁵⁹ « Postcoital commemoration with a macabre twist » [Katrina Mann, « < You're Next! >: Postwar Hegemony Besieged in Invasion of the Body Snatchers », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 1, automne 2004, p. 61].

²⁶⁰ Katrina Mann, *ibid.*

²⁶¹ Nancy Steffen-Fluhr, « Women and the Inner Game of Don Siegel's *Invasion of the Body Snatchers* », *Science Fiction Studies*, vol. 11, n° 2, juillet 1984, pp. 139-153.

²⁶² Michael Rogin, « *Kiss me Deadly* : Communism, Motherhood and Cold War Movies » in Michael Rogin, *Ronald Reagan: The Movie, and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1988 [1987], pp. 236-271.

²⁶³ « Traditional gender roles » [Nancy Steffen-Fluhr, *op. cit.*, p. 143].

body horror qui prend racine dans l'aspect reproductif du corps féminin (et, par extension, du *pod*). Ces ajouts consistent à approfondir la relation Miles/Becky, se soldant par un échec quand Becky s'avère être devenue elle-même un *pod*. En effet, selon Steffen-Fluhr, ce sont les émotions de Miles vis-à-vis de Becky qui constituent le « battement de cœur »²⁶⁴ du film ; celui-ci se construisant en partie autour de l'acceptation/refus de Miles envers Becky²⁶⁵ et de sa peur de s'impliquer dans cette relation. Relation qui s'avère impossible dans le texte filmique quand Becky est transformée en *pod person*, alors que l'épilogue du feuilleton affirme que les deux amants sont ensemble et sous-entends qu'ils sont mariés²⁶⁶, offrant ainsi un tout autre dénouement à cet arc narratif.

L'ensemble des changements apportés au texte lors de sa première adaptation au cinéma tendent vers une accentuation des éléments horrifiques : bien que la structure narrative du feuilleton (avec pour exception le récit-cadre discuté en amont) et ses personnages subsiste dans le film, les changements du texte opérés par l'adaptation renforcent l'aliénation du personnage principal. Ces changements sont attribuables à la volonté de Siegel de faire du film une œuvre à message personnel retrançrivant ses peurs individuelles²⁶⁷ mais ont surtout pour effet de créer un film hybride science-fiction/horreur ; un mélange mal perçu par Allied Artists et qui se manifeste dans la campagne publicitaire du film accentuant tour-à-tour les aspects science-fictionnels et horrifiques. Dans le film, Miles est d'emblée présenté comme un malade mental en besoin d'attention médicale dont les périples vont le mener à finir seul au milieu d'une autoroute, hurlant sur les voitures. De plus, sa relation avec Becky se solde par un échec quand il fuit après un baiser final. Le Miles du feuilleton est présenté comme un narrateur fiable, empêchant *presque* seul l'invasion et finissant par épouser Becky : un parcours sans faute qui répond à l'imaginaire du héros américain et aux normes relationnelles de l'époque. Ce changement de statut du héros trouve, au moins en partie, sa source dans le récit cadre du film : ce dernier montrant Miles dans ses moments les plus vulnérables et confronté à l'autorité

²⁶⁴ « The heartbeat of the film ». [Nancy Steffen-Fluhr, *ibid.*, p. 140].

²⁶⁵ Miles tenant à plusieurs reprises de dissuader Becky de le considérer comme partenaire, soulignant par exemple le fait que les docteurs ne sont pas de bons maris et recassant l'échec de son premier mariage.

²⁶⁶ « We're together, Becky and I, for better or worse» [Jack Finney, *op. cit.*, p. 73].

²⁶⁷ Les liens qu'entretient le film avec les peurs de son réalisateur seront abordées dans la dernière partie de ce travail.

médicale d'un psychiatre mais également physique de la police. La décision de faire échouer la relation entre Miles et Becky à travers la scène de baiser n'est jamais évoquée directement par Wagner ou Siegel, cette décision a pourtant comme effet d'amplifier l'ambiguïté de la résolution du récit : bien qu'il parvienne à avertir les autorités compétentes, sa volonté – affirmée verbalement à plusieurs reprises – de former un couple avec Becky est vouée à l'échec. Cette résolution ambiguë du film n'est pas commune dans le cinéma hollywoodien pré-*New Hollywood* qui privilégie les résolutions claires, et très généralement positives.

2. Du feuilleton au roman : un premier *remake* ?

Comme mentionné plus haut, l'écriture du premier jet du scénario a eu lieu dans les quarante premiers jours de l'année 1955. La première publication de l'histoire de Finney sous forme de roman a eu lieu en 1955 chez Dell Publishing aux Etats-Unis et Eyre & Spottiswoode en Angleterre. Bien que la première édition publiée chez Dell mentionne une date de première impression en avril 1955, il est impossible de déterminer si la rédaction du roman est ultérieure à l'écriture de scénario par Mainwaring²⁶⁸. Il est également impossible de mesurer l'implication de Finney dans la rédaction du scénario car les fiches de production mentionnent seulement une rencontre entre Finney, Wagner, Siegel et Mainwaring durant « la première semaine de 1955 »²⁶⁹. Cette partie se propose toutefois de comparer l'histoire dans sa version feuilltonante et romanesque, avec l'objectif d'évaluer si ces changements sont imputables à l'adaptation filmique de Mainwaring. Si il s'avère que certains de ces changements sont imputables au scénario du film de Siegel, la filiation des deux versions de Finney s'avérerait être plus complexe qu'une simple transposition d'un médium écrit à l'autre : le film se verrait intégré dans la lignée de la version écrite du récit²⁷⁰. En effet, comment le film transforme-t-il le roman, et pour quel effet ?

²⁶⁸ La possibilité d'une édition du roman ultérieure à l'écriture du scénario subsiste car la première version du scenario est terminée le 10 février.

²⁶⁹ « All three met Jack Finney in Mill Valley in Northern California in the first week of January 1955 to discuss the film. » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 3].

²⁷⁰ Une influence du film sur le roman quo, dans le cadre de la série de remakes, aurait également pour conséquence d'influencer le texte source sur lequel les trois remakes sont basés.

Le premier constat, très pratique, est la différence de longueur entre les deux versions : la version publiée en trois parties dans *Collider's* est légèrement plus courte que le roman publié chez Dell. La grande majorité des changements ont *a priori* très peu d'effets sur le récit et prennent la forme d'ajouts, principalement de descriptions, dans des scènes déjà existantes. Toutefois, certains changements acquièrent un nouveau sens à l'aune d'une comparaison avec le film de Siegel. L'ajout d'un très court paragraphe au tout début du récit²⁷¹ est symbolique à cet égard, particulièrement lorsque l'on prend en compte les débats autour de la post-production du film :

Je vous avertis que ce que vous commencez à lire est plein de détails inexplicables et de questions sans réponses. Tout ne sera pas résolu et expliqué de manière satisfaisante à la fin. En tout pas par moi. Parce que je ne peux affirmer savoir ce qui c'est vraiment passé, ou pourquoi, ou comment cette histoire a commencée, s'est terminée, ou si elle est vraiment terminée; et pourtant j'étais en plein cœur de l'action. Maintenant si vous n'aimez pas ce genre d'histoire, je m'en excuse, et vous ne feriez mieux de ne pas la lire. Tout ce que je peux vous dire est ce que je sais.²⁷²

Cette ouverture, bien qu'elle ne corresponde en rien à celle introduite par le récit-cadre du film, a toutefois pour conséquence de nous livrer également les informations suivantes : premièrement, le narrateur va nous raconter une histoire passée grâce à une analepsie, deuxièmement, cette histoire est mystérieuse et pleine de questions ouvertes, et troisièmement, elle ne se clôturera pas sur la résolution de ce mystère ni n'offrira-t-elle une réponse à ces questions. Là où le feuilleton choisit de faire entrer le lecteur directement dans le feu de l'action sans avertissement préalable²⁷³, le roman opte – tout comme le film – de placer son histoire dans un récit cadre. Si son utilisation au cinéma ou en littérature n'est pas inédite, il est toutefois

²⁷¹ Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, New York/London/Toronto/Sydney/New Delhi, Touchstone, 2015 [1989], p. 1. Note : les citations sont tirées de la version publiée en 1955 par Dell, mais la pagination utilisée est celle de réédition « 60^{ème} anniversaire » de 2015 (basée sur une réédition de 1989) car seule une version numérique (sans pagination constante/reproductible) de la première édition a été utilisée dans la rédaction de ce travail.

²⁷² « I warn you that what you're starting to read is full of loose ends and unanswered questions. It will not be neatly tied up at the end, everything resolved and satisfactorily explained. Not by me it won't, anyway. Because I can't say I really know exactly what happened, or why, or just how it began, how it ended, or if it has ended; and I've been right in the thick of it. Now if you don't like that kind of story, I'm sorry, and you'd better not read it. All I can do is tell what I know. » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, op. cit., p. 1].

²⁷³ Un récit en trois parties pourrait bénéficier d'un *teaser* initial afin d'accrocher un lecteur feuilletant le magazine. Il faut noter que les deuxièmes et troisièmes parties bénéficient elle d'un « résumé » des événements passés par les parties antérieures.

intéressant de constater qu'un élément complètement absent de la forme sérielle se retrouve dans le roman. Finney fait ici le même choix que Wagner quant à son récit, bien qu'aucune trace ne subsiste de leur(s) échange(s) quant au récit et que ces deux décisions sont peut-être complètement indépendantes, cet ajout révèle peut-être une ambiguïté inhérente au texte et présente dans les deux versions de ce dernier.

Un autre changement concerne la relation Miles/Becky : le roman ajoute, par des dialogues supplémentaires, des détails sur leur passé (« Tu te rappelles quand tu m'as appelée, une fois ? »²⁷⁴ demande Becky, initiant une série d'anecdotes et souvenirs communs) qui s'étale sur trois pages et inclut une description du *pod* ayant pris la forme de Becky²⁷⁵, contre une unique phrase dans le feuilleton²⁷⁶. Il est aussi intéressant de noter que le feuilleton ne donne pas de détails précis quant au physique de Becky alors que le roman décrit que « les cheveux, comme ceux de Becky, étaient bruns et ondulés »²⁷⁷, descriptions se calquant à la coupe de cheveux de Dana Wynter dans le film. Le roman, dont la temporalité est plus étendue que celle du feuilleton, évoque également une relation naissante entre les deux personnages qui se déroule dans les ellipses : « J'avais vu Becky au moins une nuit sur deux durant la semaine »²⁷⁸. Ces instances de manipulation temporelle, qui font écho aux deux nuits passées ensemble par Miles et Becky, elles aussi cadrés dans une ellipse filmique, peuvent être difficilement ignorées. Une version bien plus explicite de la nuit passée dans le bureau de Miles, elle aussi totalement absente de la version parue dans *Collider's*, apparaît dans le roman : alors que les protagonistes tentent de fuir Santa Mira, ils s'arrêtent dans un hôtel pour passer la nuit, or le chambre à lits séparés spécifiquement demandée par Miles s'avère être en réalité meublée par un lit double. Au grand désarroi de Miles, qui s'apprête à quitter la chambre²⁷⁹ Becky est trop effrayée et lui demande de rester. S'en suit une description de la nuit et du réveil en trois paragraphes du narrateur, dont l'insistance quasi-comique du premier pousse le lecteur à douter de la sincérité du narrateur :

²⁷⁴ « Remember when you called me once? » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, op. cit., p. 4].

²⁷⁵ Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, ibid., pp. 52-54.

²⁷⁶ Jack Finney, « *The Body Snatchers (First of Three Parts)* », op. cit., p. 98.

²⁷⁷ « The hair, like Becky's, was brown and wavy » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, op. cit., p. 52].

²⁷⁸ « I'd seen Becky at least every other night all the past week » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, ibid., p. 21].

²⁷⁹ L'intention de Miles, soit de demander un changement de chambre ou d'aller dormir ailleurs n'est pas précisée dans le texte.

Nous étions endormis en moins de cinq minutes, je suppose. J'étais couché, sans toucher Becky si ce n'est mon bras autour de sa taille, et elle avait ses deux mains serrées entre les miennes, comme un enfant. Et nous avons dormi, juste dormi, pour le reste de la nuit. Nous étions fatigués; je n'avais pas dormi depuis trois heures du matin de la nuit précédente. Bref, il y a un moment et un lieu pour tout, et bien que ce fût peut-être le lieu, ce n'était en tout cas pas le moment pour un million de raisons. Nous avons dormi.²⁸⁰

Ce doute se retrouve accentué dans le troisième paragraphe dans lequel Miles affirme « Pour un long, long moment, la chaleur de son corps pressé contre le mien était assez, puis soudain ne l'était plus »²⁸¹. S'il se peut que le narrateur soit absolument sincère dans sa description des événements, il est aussi envisageable que, à la manière des fondus au noir dans le film, ces passages soient une façon de suggérer une relation sexuelle entre les deux protagonistes.

La scène d'explication est le site d'un autre changement important, cette fois-ci au niveau éditorial, et rapproche structurellement le roman du film : comme abordé plus haut, la scène d'explication du feuilleton et celle du film varient par leur contenu mais aussi par leur place dans le récit. Dans le roman, la scène d'explication chez le Prof. Budlong est transposée de manière presque exacte, mais une deuxième scène d'explication – cette fois-ci, axée sur le *plaider* en faveur des *pod people* – est ajoutée et a lieu dans le bureau de Miles. La dynamique de la scène du film se retrouve donc dans le roman : l'irruption de plusieurs individus dans le bureau et une longue discussion²⁸² sur le *pourquoi* de l'invasion qui se conclut avec une lutte entre Miles et les intrus. Ce déplacement et ajout sont la trace la plus significative de l'influence du texte filmique sur le roman, puisqu'il reproduit une des scènes pour l'inclure à nouveau plus tard dans le récit.

Toutefois, certains changements dans la conversion du feuilleton au roman sont difficilement attribuables au film : l'insistance dans les descriptions de la ville de Santa Mira et de son histoire. Ces longues descriptions sont ajoutées à travers le récit, avec comme point

²⁸⁰ « We were asleep in less than five minutes, I suppose. I lay, not touching Becky, except for an arm around her waist, and she had both hands clasped over mine, holding it tight, like a child. And we slept, simply slept, for the rest of the night. We were tired; I'd had no sleep at all since three o'clock of the night before. Anyway, there's a time and place for everything, and while this may have been the place, it wasn't the time for a million reasons. We slept. » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 109].

²⁸¹ « For a long, long moment, the warm length of her pressed against mem that was enough; and then it wasn't » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *ibid.*]

²⁸² Deux chapitres du roman sont dédiés uniquement à la conversation. Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *ibid.*, pp. 160-177.

significatif l'ajout d'un chapitre absent du feuilleton qui décrit une ville *envahie* ayant perdu son âme en détail²⁸³. Critique à peine déguisée des conséquences de la modernité sur le mode de vie traditionnel américain²⁸⁴ déjà présente dans le feuilleton et dans le film, elle occupe une place prédominante dans le roman. Si le chapitre en question est totalement absent du film de Siegel, la critique qu'il articule est centrale à la quatrième scène du film²⁸⁵ dans laquelle Miles –roulant en voiture en direction de Santa Mira– assiste à une tentative de fugue de Jimmy Grimaldi dont le père tient un stand de vente de légumes au bord de la route. En partant, la voix-over de Miles lance « et ce stand fermé et plein d'ordures aurait dû m'évoquer quelque chose. La dernière fois que je l'ai vu il y a moins d'un mois, c'était le magasin le plus propre et le plus visité au bord de la route »²⁸⁶. Cette scène contribue à renforcer le ton mystérieux du film, mais évoque aussi une certaine nostalgie de la part du narrateur.

Difficile de donner ici une réponse définitive quant à l'influence du film dans la conversion du feuilleton au roman, mais certains éléments permettent au moins d'imaginer une certaine porosité entre les différentes versions. Dans tous les cas, cette comparaison montre que les changements apportés par Finney à son histoire lors de l'édition du roman ne sont pas uniquement imputables au changement de *format* de publication : ils trahissent une volonté de l'auteur de retravailler son histoire à travers des modifications de fond plus conséquentes.

La prochaine partie propose d'étudier comment cette volonté se manifeste également dans les éditions ultérieures du roman, modifications qu'il est particulièrement intéressant d'aborder à l'aune des adaptations ultérieures de l'histoire de Finney au cinéma.

3. (*The Invasion of*) *The Body Snatchers* comme une série littéraire parallèle

Lors de sa première publication en 1955 par Dell et Eyre & Spottiswoode, le roman de Jack Finney porte encore le titre de *The Body Snatchers*, le titre va toutefois être amené à changer : Dell adopte le titre « *The Invasion of the Body Snatchers* », proche de celui du film, pour la réédition

²⁸³ Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *ibid.*, pp. 112-122.

²⁸⁴ Nostalgie centrale à la littérature et au cinéma américain de cette époque, d'autant plus dans des films de *genre* comme *Invasion of the Body Snatchers*.

²⁸⁵ Scène absente du roman et donc inédite au film de Siegel.

²⁸⁶ « And that littered, closed-up vegetable stand should have told me something, too. When I last saw it less than a month ago, it was the cleanest and busiest stand on the road » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 35].

de 1961. En 1978, date de sortie en salles du remake de Kaufman, Dell réédite encore une fois le livre, et abandonne cette fois le « The » pour adopter le titre exacte du film; avec une couverture qui, pour la première fois, fait une allusion directe à une adaptation cinématographique de par le texte²⁸⁷ et l'illustration²⁸⁸ (fig. 1). Ce titre sera conservé pour toutes les éditions ultérieures du roman²⁸⁹, avec la mention « By Jack Finney, author of *Time and Again* » remplaçant la référence au film au Kaufman. L'édition « 60^{ème} anniversaire » éditée par Touchstone en 2015, bien qu'employant le titre complet *Invasion of the Body Snatchers*, fait référence au titre original du roman par un jeu de couleur et de taille de police du titre sur la couverture (fig. 2) : le « Invasion of », écrit en blanc dans une police plus petite alors que le « The Body Snatchers », est mis en évidence par une coloration jaunâtre et l'utilisation d'une police plus grande qui attire l'œil du lecteur. Il est également intéressant de signaler, qu'excepté l'exemple cité précédemment, qu'aucune couverture de livre ne fait usage d'une image tirée de l'une des adaptations cinématographiques. Ces changements successifs dans les décisions éditoriales illustrent l'interdépendance qu'entretient le récit de Finney avec ses adaptations, probablement dans l'espoir que le succès du film de Kaufman attirera un nouveau lectorat.

Au-delà des changements cosmétiques, les rééditions successives entraînent également leur lot de variations dans le corps même du texte. Une altération intéressante intervient en marge des corrections d'orthographe et de mise en page : alors que le feuilleton ne donne aucune indication quant à une date exacte²⁹⁰, la première édition du roman par Dell évoque les dates très précises du « jeudi 13 août 1953 » (à six heures précises, le début des événements du livre) et d'un événement passé s'étant déroulé le « 2 septembre 1944 ». À partir de l'édition de 1978, la deuxième date reste identique alors que le roman ouvre sur un « jeudi 28 octobre 1976 » (toujours à six heures précise) : il est évident que ces deux éditions placent l'histoire deux années avant la publication. Afin d'éviter certains anachronismes, l'éditeur change également un autre élément crucial : les marques de voitures ; la « Ford bleue » de 1953 devient une « Volvo bleue » en 1976, Miles ne conduit plus une « convertible Ford '52 » mais une « Mercedes '73 2-places ».

²⁸⁷ « Lisez le roman qui a inspiré le film le plus terrifiant de l'année ».

²⁸⁸ Une image tirée du film puis retravaillée également utilisée dans certaines affiches du film.

²⁸⁹ 1989, 1993, 1999, 2010, 2015

²⁹⁰ Le narrateur commence le récit en faisant référence à « jeudi dernier ».

Ces changements mineurs, qui limitent le travail de l'auteur/éditeur au remplacement de quelques mots, permettent de remettre au goût du jour le roman en facilitant pour le lecteur l'identification (et, par extension, l'horreur). Dans le cadre d'un « modèle évolutif bazinien du cinéma »²⁹¹, où le remake est perçu comme naissant d'une nécessité de palier aux infirmités techniques d'un film, il serait possible de postuler que ces changements opèrent par les mêmes mécanismes que ceux du remake cinématographique : puisque la marge de manœuvre *technique* dans le dans le cadre d'un roman est limitée²⁹², la mise à jour passe ici par un changement d'ancrage temporel du récit correspondant mieux avec celui du lecteur. Chaque réédition, de par les modifications qu'elle apporte, serait donc une sorte de *remake* de *The Body Snatchers*. Le résultat est une série de remakes littéraires jointe à la série de remakes filmiques qui bénéficie du public de sa série parallèle, obéissant à une logique commerciale de synergies : les deux produits étant adressés à un public similaire²⁹³ sans pour autant évoluer dans le même marché, tout en répondant à une volonté d'actualiser l'ancrage temporel du roman afin qu'il corresponde à celui de son lectorat. Contrairement à une sortie simultanée en salles²⁹⁴ d'un film *original* et son remake, qui cannibaliserait les parts de marché, une sortie simultané d'un film et du livre dont il est adapté – ou de *produits dérivés* en général – permet à chacun des produits de profiter du retentissement médiatique de l'autre. Ces *produits dérivés* ayant pour effet de solidifier la place du film dans la culture populaire par un processus de multiplication des objets et de sa présence physique²⁹⁵, créant des conditions idéales pour sa canonisation. Cette évolution parallèle des deux séries peut aussi être considérée dans le cadre de la culture de convergence proposée par Henry Jenkins qu'il définit comme « le flux de contenu sur plusieurs plateformes médiatiques, la coopération entre plusieurs industries médiatiques et le comportement

²⁹¹ « Bazin subscribes to an evolutionary model of the cinema » [Jennifer Forrest et Leonard R. Koos (éd.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 2002, p. 20].

²⁹² Puisque la « forme » du roman passe principalement par son aspect physique (police, mise-en-page, taille et facture de l'objet...). C'est dans cet optique que Bazin critique les producteurs hollywoodiens se limitant à reproduire les images d'un film précédent plutôt que d'y insuffler le style personnel du réalisateur

²⁹³ Dans ce cas précis, des lecteurs-spectateurs friands de science-fiction et/ou d'horreur.

²⁹⁴ Dans le cas d'une édition *home media*, une double édition (peu coûteuse en termes de production) peut s'avérer bénéfique puisqu'elle constitue un argument de vente. Dans le cas du film de Kaufman, les supports de distributions *home media* de l'époque n'auraient pas permis une double édition sans engendrer un quasi-doublement des coûts de production.

²⁹⁵ Le roman, contrairement au film avant l'avènement de la *home vidéo*, était un objet individuel pouvant être acheté et même collectionné.

migratoire du public qui est prêt à se rendre presque partout dans sa recherche de nouvelles expériences divertissantes. »²⁹⁶. Si il n'a pas été possible de retrouver des traces d'une coopération planifiée entre les studios distribuant les films et les éditeurs des diverses versions du roman, la correspondance entre les dates et certains éléments paratextes signifient en tout cas la volonté des éditeurs de profiter de la publicité offerte par la sortie des films. Bien que dans le cas précis de *Invasion of the Body Snatchers*, la convergence telle que définie par Jenkins est beaucoup plus limitée que les exemples choisis pour illustrer son propos ; puisque celle-ci n'a pas pour vocation de développer le contenu²⁹⁷ mais seulement d'en changer l'ancrage temporal afin d'attirer une nouveau lectorat contemporain. Il est toutefois possible de constater une forme de dialogue intertextuel particulier entre les trois textes (feuilleton, roman et film) évoqués dans cette partie, car, contrairement au processus habituel d'adaptation dans lequel l'œuvre source demeure inchangée dans sa forme²⁹⁸, le film – et dans une certaine mesure ses remakes – impliquent des changements textuels dans le texte de Finney.

²⁹⁶ « The flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behaviour of media audiences who will go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want. » [Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York/London, New York University Press, 2008 [2006], p. 2].

²⁹⁷ L'auteur évoque des expériences médiatiques multiplateformes comme un storytelling transmédia dont le but est d'élargir le monde proposé sur la plateforme originale ; en offrant une expérience différente au consommateur faisant l'effort de s'intéresser à toutes les formes de contenu.

²⁹⁸ Le terme forme utilisé en opposition à celui de réception de l'œuvre, puisque certains auteurs considèrent l'adaptation comme une processus dialectique qui va impliquer – dans la réception – une nouvelle lecture du texte source à l'aune de son adaptation.

III. Le remake comme dialectique entre originalité et réflexivité

À la différence des changements de médiums opérés au récit de Finney lors de son adaptation au cinéma et sa publication en roman, les *remakes* de *Invasion of the Body Snatchers* de Siegel²⁹⁹ par Kaufman³⁰⁰, Ferrara³⁰¹ et Hirschbiegel³⁰² présentent la même histoire dans le médium cinématographique. Après avoir considéré le rôle du texte de Finney dans ces différentes itérations comme élément d'un dispositif intertextuel dans la partie précédente, l'objectif de cette partie est de montrer comment le processus de répétition engagé par la série de films participe à la légitimation du film de Siegel. Comme le souligne Leitch, les remakes entrent dans une « relation triangulaire »³⁰³ entre trois textes : leur propre texte, le film qu'ils refont et l'histoire originale (*story by...*) sur lequel ces deux derniers sont basés³⁰⁴. Mais dans le cas de *Invasion of the Body Snatchers* cette relation triangulaire se complique : alors que le film de Siegel est « basé sur feuilleton de *Collider's Magazine* par Jack Finney » (fig. 3), les remakes citent le roman comme source (fig. 4, 5 et 6) ; une référence explicite aux versions antérieures n'est faite dans aucun des films. Cette partie s'efforce pourtant de montrer que chacun des remakes est étroitement lié aux précédents par un jeu complexe de tension³⁰⁵ entre originalité et réflexivité. En effet, si chacun des films peut exister comme œuvre indépendante³⁰⁶, il s'efforce toutefois d'affirmer – ou de nier – ses prédecesseurs en s'y référant. Cette proposition rejoint la dialectique entre ordre et nouveauté formulée par Eco comme caractéristique nécessaire à « toute œuvre esthétiquement « bien faite » »³⁰⁷ dans une conception moderne de la valeur esthétique³⁰⁸. Selon Eco, c'est cette dialectique entre innovation et répétition qui définit la série, mais il se concentre

²⁹⁹ *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs de sépultures*, Don Siegel, 1956).

³⁰⁰ *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs*, Philip Kaufman, 1978).

³⁰¹ *Body Snatchers* (*Body Snatchers, l'invasion continue*, Abel Ferrara, 1993).

³⁰² *The Invasion* (*Invasion*, Oliver Hirschbiegel, 2007).

³⁰³ Thomas Leitch, « Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake » in Jennifer Forrest et Leonard R. Koos (éd.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 2002, p. 39.

³⁰⁴ Histoire pour laquelle les films payent des droits d'adaptation.

³⁰⁵ La tension ne prenant pas uniquement forme dans la réception du film par un spectateur, mais déjà dans sa création puis dans les discours para-filmiques.

³⁰⁶ Les spectateurs n'ayant pas vus un (ou plusieurs) des films précédents perçoivent *de facto* le film comme une œuvre indépendante.

³⁰⁷ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 18.

³⁰⁸ La deuxième condition reposant sur la perception du consommateur, qui « ne doit pas seulement saisir le contenu du message, mais aussi la manière dont le message transmet ce contenu. » [Umberto Eco, *ibid.*, p. 19].

toutefois sur les aspects de réception en plaçant le *consommateur* au centre de son dispositif. En effet, pour Eco, c'est au lecteur de puiser dans son « encyclopédie intertextuelle »³⁰⁹ afin de pouvoir juger pleinement de la valeur esthétique de l'œuvre. Cette partie propose de déplacer les notions d'innovation et de répétition du cadre de la réception, en y substituant celles d'originalité et de réflexivité permettant – en plus des effets produits chez le spectateur – de considérer la manière dont les divers textes filmiques mettent en œuvre cette esthétique moderne, tout en laissant en deçà la notion de jugement de valeur esthétique. Cette approche du corpus *Invasion of the Body Snatchers* permet en outre de se détacher de la catégorisation restrictive du remake qui limite l'intertextualité à la relation triangulaire plutôt que de la considérer dans le cadre d'une série de six textes³¹⁰. La tension entre réflexivité et originalité peut prendre différentes formes et ce travail choisit de se concentrer sur cinq d'entre-elles en particulier, chacune opérant à un niveau différent : le générique, l'utilisation de la voix off³¹¹, la représentation du cri des pods, la scène dite de *camouflage* et les effets provoqués par le déplacement spatial et temporel systématique de l'action et les *cameos*. Ces éléments d'analyse permettent de dégager le mouvement dialectique de *révérence* et de *détachement* de chaque film envers les précédents : chacun affichant d'une part son appartenance à une série plus large tout en marquant son originalité. Le dernier de ces éléments d'analyse pouvant même être perçu comme résolvant la tension de par sa problématisation du corpus comme une mise en série plutôt que de remakes. Le choix de ces cinq manifestations particulières de cette tension repose sur plusieurs facteurs, tels que leur rôle clé dans la narration (générique et voix off), dans l'incorporation et la répétition de certains motifs (le cri des *pod people*), sur les attentes du spectateur dans le cadre de la série (la scène de *camouflage*) et sur la place que se forge chaque film dans la série mais aussi dans son contexte de production (les déplacements spatio-temporels du récit et *cameos*). Si ces motifs sont parfois discutés dans la littérature académique relative au film, l'originalité de l'analyse proposée dans cette partie est de considérer ces changements

³⁰⁹ Umberto Eco, *ibid.*, p. 17.

³¹⁰ Les six textes étant ici les deux versions écrites de Finney ainsi que les quatre versions cinématographiques.

³¹¹ Pour simplifier sa lecture et éviter les confusions, ce travail utilise les catégories de voix telles que définies par Chion, unique auteur discutant des modalités de la voix dans la série *Invasion of the Body Snatchers*. La voix off correspond donc à une voix hors-champ et extra diégétique (voix over chez d'autres théoriciens comme Alain Boillat) et la voix in à un son trouvant sa source dans l'image.

comme révélateurs d'un mécanisme d'intertextualité mis en place par la série plutôt que de considérer uniquement les effets externes qu'elle provoque³¹².

1. Le générique, ou comment (re)commencer le film

Si, comme il a été question dans les parties précédents, le film de Siegel accentue les aspects horrifiques du récit de Finney par son esthétique typique du film noir et son utilisation restreinte d'effets spéciaux³¹³, les remakes optent pour une autre facture esthétique. L'hypothèse de ce travail est que ces choix esthétiques répondent d'une part aux pratiques esthétiques de leur époque de production respectives, mais aussi à un besoin de chaque film de se différencier du précédent par sa forme. La question des variations génériques est abordée par Kathleen Loock³¹⁴, mais l'argumentation reposant sur la citation de plusieurs articles académiques ou critiques de film parfois radicalement opposés³¹⁵ montre qu'une telle approche généralisante est parfois contre-productive puisqu'elle dépend également de facteurs externes aux textes³¹⁶. Cette partie propose donc de traiter de la question des variations génériques en se concentrant sur l'étude des incipit à l'aune des propositions faites par Roger Odin dans son article intitulé « L'entrée du spectateur dans la fiction »³¹⁷. Dans l'article, Odin suggère d'appliquer un modèle sémiopragmatique au générique et aux « modalités régissant l'immersion progressive du spectateur dans le monde du film »³¹⁸ afin de soulever la question du régime de croyance engagé par l'incipit d'un film. Cette entrée dans la fiction produit selon lui un « conflit entre le générique et son film »³¹⁹, conflit résolu finalement au bénéfice de la fiction en « confortant notre sentiment de

³¹² Qui est l'approche offerte par tous les textes traitant de la série : c'est-à-dire montrer en quoi ces différences sont révélatrices des conditions politiques, sociales, économiques de leur époque de production.

³¹³ Dans ce cas, il est question d'effets spéciaux *pratiques* pro-filmiques.

³¹⁴ Kathleen Loock, « The Return of the Pod People: Remaking Cultural Anxieties in *Invasion of the Body Snatchers* », *op. cit.*, pp. 132-133.

³¹⁵ Look définit le même film par deux genre contradictoires – « mélodrame familial » (« family melodrama ») et « film d'action de dur » (« tough-talk action film ») – par le biais de deux citations d'articles aux approches radicalement différentes. [Kathleen Loock, *ibid.*, p. 133].

³¹⁶ Le facteur le plus évident étant la volonté commerciale de répondre aux attentes des spectateurs en adoptant les conventions génériques (et pratiques esthétiques) du cinéma commercial contemporain.

³¹⁷ Roger Odin, « L'entrée du spectateur dans la fiction », in Jaques Aumont et Jean-Louis Leutrat (éd.), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, pp. 198-213.

³¹⁸ Alain Boillat and Laurent Guido, « Mais im Bundeshuus, un documentaire au service du récit », *Décadrages*, n° 3, printemps 2004, pp. 86-97.

³¹⁹ Roger Odin, *op. cit.*, p. 204.

ne pas être dupes de cette action : ainsi rassurés [...], nous pouvons nous permettre d'en être plus dupes. »³²⁰. Ce conflit entre fiction et réalité généré par le générique chez le spectateur favorise paradoxalement son entrée dans la fiction par l'acceptation du film comme une œuvre de fiction en connaissance de cause. Dans le cas des versions ultérieures de *Invasion of the Body Snatchers*, cette acceptation doit également s'effectuer à un autre niveau : celui du statut du film comme remake. Une étude des génériques va permettre de montrer comment chaque film articule, dès son générique, la tension entre originalité et réflexivité favorisant ainsi son statut d'œuvre unique tout en signifiant inscription dans la série.

Alors que le film de 1956, qui présente le générique sur un fond de nuages complètement détaché de la suite du récit, semble obéir au processus de détachement décrit par Odin (et par Christian Metz à propos du désir de fiction³²¹), le film de 1978 adopte une toute autre approche : le film raconte l'invasion dès les premières images. Tout d'abord par la mise en avant de son aspect science-fictionnel dès sa première image par l'utilisation d'une image de l'espace. Mais cette iconographie n'est pas uniquement utilisée pour informer le spectateur du genre science-fictionnel du film : la séquence du générique prend la forme d'une histoire montrant les *pods* (sous forme de spores) voyageant à travers l'espace d'une planète à l'aspect désertique vers la terre avant de s'implanter dans la verdure d'une ville clairement identifiée comme San Francisco par l'iconique Golden Gate Bridge (fig. 7). Cette ouverture est portée par la musique inquiétante de Denny Zeitlin mélangeant sons étranges et harmoniques mineurs de cordes et cuivres orchestraux. Contrairement au film de Siegel, qui ne livrait que des informations officielles³²² relatives au film à travers le générique, celui de Kaufman entame déjà le processus d'invasion extraterrestre qui sera central au reste du récit. Si ce processus semble contredire la conception du générique comme ouvertement fictionnel telle que prônée par Odin, l'imagerie saturée et résolument irréelle³²³ contraste fortement avec celle du film (pâle et par moments dans un style/grain d'image quasi-documentaire, particulièrement dans son premier tiers).

³²⁰ Christian Metz, cité par Roger Odin, *ibid.*, pp. 204-205.

³²¹ Voir Christian Metz, « Le film de fiction et son spectateur », *Communications*, vol. 23, n° 1, 1975, pp. 108-135.

³²² Informations livrées sous la forme d'inscriptions textuelles informant le spectateur sur l'aspect de production du film.

³²³ Le spectateur n'est pas dupe quant à l'origine truquée de ces images.

Ces images du cosmos vont également animer les génériques des films de Ferrara et de Hirschbiegel : dans la version de 1993, les crédits d'ouverture défilent sous un fond étoilé montrant des corps célestes (fig. 8) et s'achève sur un fondu vers un plan (aérien, filmé depuis un hélicoptère) qui suit la voiture dans laquelle se trouve Marti Malone. Malgré son recours à l'iconographie spatiale, sa fonction diffère de celui de 1978 : le générique a un statut flottant et semble remplir une fonction plus informative que narrative³²⁴. Inversement, le générique du film de 2007 intervient sous la forme d'un simple plan³²⁵ après une première séquence introductory mettant en scène la Dr. Carol Bennell. Ce plan (fig. 9) est en réalité le premier d'une série montrant une navette spatiale³²⁶ s'écrasant sur terre, événement déclencheur de l'invasion. Ce choix signale également l'aspect thriller du film, construit en un complexe réseau de prolepses et d'analepses, dès le générique : l'entrée de la fiction dans une fiction *in medias res/en cours* plutôt qu'une fiction passée (1956, 1993) ou à venir (1978).

Cette utilisation de l'espace extraterrestre dans les premières minutes des films de 1978, 1993 et 2007 paraît d'un premier abord étrange : comme abordé dans la partie précédente, l'espace est présent dans le roman de Finney uniquement à travers un dialogue de la scène d'explication. Les films de 1978 et 2007 utilisent le générique³²⁷ pour montrer le processus d'invasion expliqué dans le roman, donnant au spectateur dès son entrée dans la fiction la confirmation qu'il sera bien question d'invasion extra-terrestre. En revanche, celui de 1993 utilise l'espace seulement pour donner un ton science-fictionnel au film : cette absence de la thématique de l'invasion dans le générique est d'autant plus frappante que le film de Ferrara est le seul à supprimer le mot « *Invasion* » de son titre. Dans le cas du générique, la réflexivité par rapport au film de Siegel passe par une approche autre du récit : le spectateur des films de Kaufman et Hirschbiegel – qu'il ait vu ou non le film de Siegel³²⁸ – est immédiatement informé

³²⁴ Une fonction informative qui est identique à celle du film de Siegel.

³²⁵ Le générique *animé* étant en réalité placé à la fin du film.

³²⁶ La navette spatiale de l'agence spéciale américaine (NASA).

³²⁷ Le film de 2007 n'ayant pas de générique de début à proprement dit, il utilise plus précisément le titre.

³²⁸ Aucune connaissance encyclopédique au sens d'Eco n'est nécessaire pour comprendre le contenu sémantique de ces génériques, le seul avantage accordé au spectateur disposant de ces connaissances étant le plaisir d'en constater les différences.

des modalités de l'invasion³²⁹. Le remake de Ferrara est plus ambigu sur ce point : à la manière de l'ouverture en voix off de Siegel³³⁰, c'est la voix de Marti qui va thématiser l'étrangeté du récit à suivre sans donner au spectateur de détails ; un procédé qui répond presque littéralement au passage ajouté en incipit du roman de Finney. C'est donc dès le générique, qui influe directement sur la manière d'adapter le récit³³¹, que chaque film se positionne face à la version de Siegel : affirmant son originalité malgré la mention textuelle « adapté d'une histoire de Jack Finney » qui rappelle son appartenance à la série.

2. Voix off et place du héros dans le récit

L'utilisation de la voix off constitue un autre élément marquant la tension entre originalité et réflexivité entre les films, et est présente dans chacun des films à l'exception du premier remake. Outre l'absence de voix off, le personnage principal dans le film de Kaufman (rebaptisé Matthew au lieu de Miles) diffère grandement de Miles de par la place qui lui est accordée dans le récit : alors que Miles, en plus d'avoir le statut de narrateur intradiégétique, est présent dans toutes les scènes du film de Siegel, ce qui n'est pas le cas de Matthew chez Kaufman³³² - qui n'est ni narrateur et est introduit seulement sept minutes après le début du film. Ce choix est significatif car il est l'un des facteurs qui diminue l'importance du personnage principal, lui enlevant l'omniscience qui lui était accordée par la voix off chez Siegel. Il a également pour effet d'accentuer le manque de clôture du film : alors que les deux versions du récit de Finney offrent une clôture claire (l'invasion est stoppée) et que celle de Siegel en laisse la possibilité (Miles parvient à convaincre les autorités compétentes de réagir), celle de Kaufman ne laisse plus aucune chance à son héros de remédier à la situation. L'avertissement au spectateur lancé par Miles dans la fin initialement voulue par Siegel (« vous êtes les prochains ! »³³³), devient dans le film de 1978 une accusation directe lancée au public.

³²⁹ Spectateur qui est informé par une illustration détaillée de son processus (1978) ou de ses origines précises (2007).

³³⁰ Voix off qui est en réalité une voix *in* qui opère un glissement dans le *off* au début de l'analepse.

³³¹ Le film de Kaufman, en montrant les images de l'invasion dans le générique, donne par exemple au spectateur des informations dont ne disposent pas encore les protagonistes.

³³² Le film commençant par suivre le personnage de Becky (prénommée Elizabeth) avant d'introduire le personnage de Matthew.

³³³ « You're next ! » [Al LaValley (éd.), *op.cit.*, p. 107].

Au sujet du remake de 1993, Michel Chion constate une réapparition de la voix off, qu'il explique comme « [s'inscrivant] dans une série de ‹ retours à la voix off › qui, pour moi, est un des traits marquants de l'évolution narration [sic] cinématographique dans les années 90 »³³⁴. Cette explication, quelque peu simpliste et tirée d'un article à la qualité analytique parfois douteuse³³⁵, détache complètement cette réutilisation de la voix off de la logique sérielle et de ses implications narratives. Cette utilisation de la voix off dans le film de Ferrara, accorde au personnage de Marti le statut de narrateur intradiégétique – bien qu'intervenant uniquement au début et à la fin du film – créant ainsi un récit cadre similaire à celui de la version de 1956. Bien que cette voix narrative soit suggérée dans le roman de Finney par l'adresse directe de Miles au lecteur en début et fin de roman, le discours final de Marti rejoint lui clairement l'avertissement au spectateur lancé par Miles dans la scène finale *originale* : « Ils t'attrapent quand tu dors. Mais tu ne peux pas rester éveillé pour toujours. »³³⁶. Une fin qui reflète la fin ouverte du film de Siegel : le héros/héroïne ayant sauvé sa peau et accompli son devoir d'avertir les autorités compétentes³³⁷ avant qu'il ne soit trop tard, sans pour autant qu'une résolution explicitée.

Dans le film de Hirschbiegel, le statut de la voix off est plus indéterminé : la voix off de l'héroïne dans la séquence pré-générique est un monologue intérieur utilisé par le personnage pour se motiver à rester éveillé, tandis que la voix off finale est en réalité un extrait d'une ligne de dialogue prononcée par un personnage secondaire dans l'une des scènes du film. Dans ces dernières images, un long travelling avant est effectué sur une Carol pensive (fig. 10) alors que la voix off est entendue comme un souvenir³³⁸. Ce n'est donc pas l'héroïne du film qui se voit accorder le dernier mot de l'histoire : bien que la séquence laisse imaginer que cette voix off émane de ses songes, la voix off masculine s'oppose au personnage présent à l'écran. Le statut de monologue intérieur du début du film est donc rejoué à sa fin, excepté que dans le cas de la

³³⁴ Michel Chion, « Les enfants du remake. Sur deux versions des ‹ Body Snatchers › », *Positif*, n° 459, mai 1999, p. 101.

³³⁵ Chion présente par exemple le film de Ferrara comme « le moins bon de la série » afin de justifier le fait qu'il n'en parlera que très peu.

³³⁶ « They get you when you sleep. But you can only stay awake for so long. »

³³⁷ Autorité représentée par le FBI dans le film de Siegel et l'armée dans celui de Ferrara. Une armée qui est le vecteur même de la contamination, et en laquelle on ne doit pas forcément faire confiance.

³³⁸ Le son utilisé dans cette séquence est un extrait du dialogue d'une scène précédente entendue par le spectateur et Carol ; ce qui permet au spectateur d'inférer qu'il s'agit bien d'un souvenir « entendu » par Carol.

scène finale, ce monologue prend la forme d'un souvenir du personnage. Les modalités de cette voix off sont donc différentes de celles des films de 1956 et 1993 : la voix off n'a pas ici une fonction narrative, mais sert à illustrer l'état mental d'un personnage. Les monologues intérieurs de Carol ne sont pas adressés au spectateur mais à elle-même, ils n'ont pas pour vocation d'inviter le spectateur dans la fiction ou d'en sortir d'une position omnisciente³³⁹, mais de favoriser son identification au personnage et partager sa vulnérabilité.

Cette utilisation de la voix off, systématiquement différente d'une version à l'autre du film sans jamais pour autant correspondre à celle de leur matrice narrative, montre une variation au sein de la série : chaque remake cherchant en quelque sorte à innover en se différenciant dans ces moments-clés que constituent le début et la fin d'un récit filmique. Ces changements ont également pour effet de définir un pacte de lecture différent pour chaque film : la voix off narrative de chez Siegel/Ferrara situe les événements du film comme passés, alors que celle de chez Hirschbiegel implique une immédiateté de ces événements³⁴⁰.

3. Apparition et reconduite d'un motif, le cri des *pod people*

Un autre élément, apparu avec le film de 1978, fait état de la tension entre originalité et réflexivité de la série : le cri des *pod people* utilisé pour avertir leurs semblables de la présence d'humains non transformés³⁴¹. Dans la version de Siegel, ce cri d'avertissement ne prend pas de forme particulière (visuellement ou acoustiquement) : après sa transformation, Becky lance par exemple « Il est ici ! Il est ici ! Attrapez-le ! Attrapez-le ! »³⁴², dans le *continuity script* la ligne de dialogue est entrecoupée de didascalies concernant la mise en scène (« Elle se tourne et regarde en direction de la caméra »³⁴³) ou le ton de la voix (« criant furieusement »³⁴⁴). Ces dernières n'accordent pourtant pas une particularité visuelle ou sonore à la scène par rapport au reste du

³³⁹ Le discours au passé au début des films (« pour moi, tout a commencé jeudi dernier... ») implique que le personnage/narrateur connaisse le déroulement des événements, et informe le spectateur que ce personnage/narrateur a survécu à ces derniers.

³⁴⁰ Un sentiment s'urgence accentué par l'utilisation d'analepses et de prolepses (plus exactement d'images du film à venir dans des séquences ultérieures) sous forme d'inserts très rapides, procédé utilisé pour illustrer l'état mental de l'héroïne réveillée depuis plusieurs jours et sous l'effet de doses excessives d'amphétamine.

³⁴¹ Un cri choisi pour son iconicité dans la série, son statut sera discuté plus loin dans cette partie et évoqué dans la conclusion.

³⁴² « He's in here ! He's in here ! Get him ! Get him ! » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 102].

³⁴³ « *She turns and looks toward the camera* ». [Al LaValley (éd.), *ibid.*].

³⁴⁴ « *(Screaming furiously)* » [Al LaValley (éd.), *ibid.*].

film : le cri ne peut pas être utilisé pour distinguer un humain d'une *pod person* et n'a pas pour effet d'effrayer le spectateur par sa forme. Le film de Kaufman, en revanche, accorde une importance toute particulière à ce cri : il apparaît dans le troisième acte du film, au moment où Matthew détruit son double *pod* avec une hache, sous forme d'un cri strident qui évoque plus le cri animal d'un porc en souffrance que celui d'un être humain. Ce cri, qui apparaît d'abord uniquement en voix off sans que sa source soit clairement identifiée, va habiter la bande sonore du film pendant plus de la moitié du troisième acte. Il apparaît pour la première fois en voix in dans un plan court sur lequel on peut apercevoir trois *pod people* la bouche ouverte (fig. 11), l'attribuant définitivement comme émanant des humains transformés. Quelques minutes plus tard, le cri est à nouveau montré en voix in dans un plan très court (26 images) dans lequel un zoom rapide d'un plan d'ensemble (fig. 12) vers un plan américain (fig. 13) : la durée courte et la brutalité du zoom, rare dans les films de fictions, accentue l'effet horrifique du cri poussé par le personnage qui pointe son doigt dans la direction du spectateur. Cette représentation du cri ne sera utilisée que deux fois de plus dans le film : dans la scène de poursuite finale, dans laquelle une Elizabeth –devenue *pod person*– dénudée va révéler la position de Matthew alors en train de saboter les serres de production des *pods* (fig. 14). Dans ce plan, la caméra reste statique lors du cri et la mise en cadre ne place pas le spectateur (mais plutôt, via un contre champ, son avatar filmique qu'incarne Matthew) dans la lignée du pointage de doigt ou du regard d'Elizabeth. La durée très courte de la première apparition en voix in du cri et la non agressivité relative de la deuxième sont importantes car elles créent les conditions spectatorielles pour sa dernière apparition, qui est également l'ultime plan³⁴⁵ du film. Cette dernière manifestation du cri³⁴⁶ problématisé la tension entre réflexivité et d'originalité du film de 1978 face à celui de 1956 : dans les dernières séquences du film, montrant un Matthew vivant entouré de *pod people* menant leur existence sans but réel³⁴⁷, le spectateur infère que le héros prétend être transformé dans un souci de se fondre dans la masse. Or, dans la scène finale³⁴⁸ durant laquelle Matthew croise une Nancy Bellicec – toujours humaine – pensant elle aussi avoir à faire à un humain, le

³⁴⁵ La dernière apparition du cri s'étend plus exactement sur 9 plans.

³⁴⁶ Cri présent voix in (dans le champ et hors-champ lors des plans en contre-champ).

³⁴⁷ Les lieux de travail de Matthew sont montrés comme remplis de *pod people* inactifs regardant le vide.

³⁴⁸ Scène finale montée comme une suite de champs-contre champs sur Matthew et Nancy.

même motif formel du cri est utilisé : le plan d'ensemble de Matthew se resserre, cette fois-ci par un travelling avant plutôt qu'un zoom, avant que ce dernier ne lève le doigt en direction de Nancy et commence à pousser le cri. Mais cette fois-ci le cri n'est pas l'objet d'un plan unique très court : il va durer 18 secondes et s'étendre sur neufs plans jusqu'au fondu au noir qui laisse place au générique de fin. La durée longue et surtout les quatre plans, en contre-champ, sur Nancy en pleurs³⁴⁹ en intensifient l'effet sur le spectateur ; un spectateur choqué puis surpris que le héros du film s'avère être devenu une *pod person*, et ne trouvant comme seule présence identificatoire à l'écran qu'une femme hurlant de désespoir.

Le cri du retournement final du film de 1978 est devenu l'image iconique de la série *Invasion of the Body Snatchers* que l'on retrouve à maintes reprises dans la culture populaire. Si le choix opéré par le film de 1978 de surprendre son spectateur par l'échec du héros³⁵⁰ met en avant son originalité par rapport à celui de 1956, il va entraîner dans le reste de la série des reprises renforçant leur appartenance à la série. L'utilisation du cri dans film de Ferrara est relevée par la critique, qui lui reproche en général un manque d'originalité (« Aussi effrayant qu'il soit, il est pris de la version de Kaufman »³⁵¹). Remarque valide puisque l'utilisation du cri dans le film de 1993 répond aux mêmes modalités de celles du film de 1978 – travelling ou zoom avant, pointage de doigt et mêmes tonalités – sans y ajouter d'élément particulier. La présence du cri dans le film de 2007 implique une grande réflexivité par rapport au film de 1978³⁵² : le cri dans sa modalité n'est pas présent, mais le film substitue au cri d'autres éléments à plusieurs reprises. Le cas le plus évident de cette substitution intervient dans une scène durant laquelle Carol reçoit la visite d'un inconnu sur le seuil de sa porte : une *pod person* cherche à pénétrer son appartement pour pouvoir contaminer la famille. Durant l'altercation, l'inconnu, bloqué derrière une la porte d'entrée, adopte une expression faciale rappelant celle des films de Kaufman et Ferrara (fig. 15) sans que pourtant un seul bruit ne sorte de sa bouche. Dans une de ces instances, le son du cri est remplacé par une note courte aigue jouée sur un instrument à cordes. De plus

³⁴⁹ Les cris de Nancy, humains cette fois-ci, vont se mélanger à ceux d'un Matthew transformé.

³⁵⁰ Un échec qui, en plus d'aller à l'encontre de son texte source et du film qu'il refait, va également à l'encontre des attentes des spectateurs en termes de clôture d'un film hollywoodien.

³⁵¹ « Ghoulishly effective as this bit is, it's taken from Kaufman's version. ». [Owen Gleiberman, « *Body Snatchers* », *Entertainment Weekly*, 11 février 1994].

³⁵² Également, par extension, à celui de 1993 qui utilise aussi le motif du cri.

durant l'intégralité de la scène, un bruit off – le siflement d'une marmite à vapeur placée sur le feu avant que la sonnette entraîne le début de la rencontre – strident et désagréable est présent. Le même procédé est utilisé dans une scène ultérieure du film dans laquelle un passager de métro déclenche le freinage d'urgence du train, provoquant ainsi le son strident du frottement des roues arrêtées glissant sur les rails³⁵³, alors qu'un groupe de *pod people* sont à sa poursuite. Ces substitutions aux cris³⁵⁴ trahissent une grande réflexivité du film vis-à-vis des versions antérieures. Leur absence sous leur forme iconique démontre un besoin d'affirmer une originalité, mais le film ne parvient pas à s'en détacher complètement et se voit donc contraint à les substituer. Cette substitution à pourtant pour effet de rendre évident pour le spectateur connaissant les films de Kaufman et Ferrara les subterfuges utilisés par Hirschbiegel afin de les remplacer.

4. Conformisme et attentes du spectateur

Les tensions entre réflexivité et originalité sont également problématisées dans le traitement d'une même scène sur l'ensemble du corpus des quatre films. Ce travail considère ici l'une d'entre elles, tirée directement du roman de Finney et répétée dans chaque film, choisie car elle problématisé elle-même la question de la tension entre l'originalité et du conformisme³⁵⁵. La scène en question se déroule, dans le cas du roman et des films de 1956 et 1978, dans le dernier quart du récit, après que Miles/Matthew et Becky/Elizabeth aient neutralisé les *pod people* tentant de les sédater afin de provoquer la transformation. L'enjeu de séquence repose sur le principe du camouflage : afin de quitter le bâtiment dans lequel ils se trouvent, les deux protagonistes doivent se fondre dans la foule de *pod people* en masquant leurs émotions. Ils

³⁵³ Son de frottement illustré par un gros plan montrant clairement le freinage d'urgence et les étincelles qu'il produit.

³⁵⁴ Substitution du cri pour des bruits de machines, mais rejoignant le discours envers des *pod people* comme race inhumaine de par leur manque d'émotions.

³⁵⁵ L'enjeu de la scène reposant sur la capacité à se fondre dans la masse malgré ses sentiments individuels.

croisent alors un personnage (un policier chez Finney et Siegel³⁵⁶) avec lequel ils entament une discussion pour lui signaler qu'ils sont « avec lui, et ce n'était pas si terrible que ça »³⁵⁷.

Dans le film de Siegel, un premier changement à lieu par rapport à la scène écrite par Finney : au lieu de parvenir à convaincre le policier et s'échapper, Becky laisse transparaître ses émotions et crie au moment où un chien manque de se faire heurter par un camion. Ce cri trahit leur nature humaine et pousse le policier à aller vérifier l'intérieur du bâtiment, ce qui va déclencher la course poursuite qui anime la fin du film. Le film qui présente cette scène dans son articulation la plus complexe en vue du texte original est celui de Kaufman, puisque la scène s'y trouve dédoublée. Lors de sa première présentation, les rôles sont inversés par rapport à 1956 : en tentant de s'échapper Elizabeth et Matthew croisent Nancy, qui est en réalité celle qui se cache parmi les *pod people* depuis des heures. La confrontation est présentée par une suite de plans statiques et serrés qui renforcent son suspens : tout d'abord un champ/contre-champ sur les personnages qui est interrompu par un insert³⁵⁸ sur un *pod people* emprisonné qui crie (à l'aide ?). Cet insert intervient au moment où le spectateur s'attendrait à ce que ce soit Nancy qui crie, et a donc pour effet de surprendre celui-ci. La scène retourne ensuite dans une série de champs/contre-champs qui finiront par se solder par la réunification des personnages (fig. 16) et les explications qu'offre Nancy sur sa technique de camouflage. Cette première itération de la scène anticipe et déjoue les attentes du spectateur par rapport à la version de Finney/Siegel, puisque les personnages – dont la peur est visible – auraient dû être démasqués par la version *pod people* de Nancy. La deuxième reprise de cette scène intervient à la fin du film : il s'agit du retournement final déjà discuté plus haut. Avec cette scène, encore une fois, Kaufman joue avec les attentes des spectateurs. À la différence de la confrontation entre Elizabeth/Matthew et Nancy, ces attentes ne sont pas spécifiques au spectateur connaissant les versions précédentes

³⁵⁶ Substitution de l'autorité policière par une nouvelle fausse autorité *pod*, une imposture qui s'aligne au reste du discours du film concernant la conformité et l'autorité (policière, mais aussi scientifique). Pour une discussion de ces questions d'autorité, voir David Lavery, « Departure of the Body Snatchers, or the Confessions on a Carbon Chauvinist », *The Hudson Review*, vol. 39, n° 3, automne 1986, pp. 383-404 et Charles T. Gregory, « The Pod Society Versus the Rugged Individualists », *Journal of Popular Film*, vol. 1, n° 1, hiver 1972, pp. 8-14.

³⁵⁷ « We're with you, and it's not so bad » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 191].

³⁵⁸ Insert qui, contrairement aux autres plans, n'est pas statique : il commence sur un plan serré pour finir sur un plan d'ensemble via un travelling arrière ; le mouvement inverse que celui opéré par la caméra lors des autres instances du cri.

du récit ; au contraire, le lecteur attentif du feuilleton/roman de Finney dispose d'éléments supplémentaires lui permettant de comprendre, avant la confrontation finale, que Matthew est un pod. Dans un chapitre du roman jamais adapté au cinéma, Miles se rend dans une bibliothèque publique afin de consulter des vieux journaux se référant aux événements étranges se déroulant autour de Santa Mira, pour se rendre compte que tous les articles en question ont été soigneusement découpés des copies archivées. Le film de Kaufman adopte donc un élément du roman en montrant Matthew en train de découper un journal dans la dernière séquence du film (fig. 17), le spectateur ayant l'épisode du roman en tête ne manquera pas de faire le rapprochement et de comprendre que Matthew contribue à l'invasion par les *pod people* et a déjà subi sa transformation. La scène finale du film de 1978, enrichie de cette clé de lecture, prend alors un double sens : un premier reposant sur son originalité³⁵⁹ et un deuxième sur sa réflexivité aigüe vis-à-vis du texte source³⁶⁰.

Dans la version de Ferrara, la scène est jouée avec une ressemblance accrue à celle du roman et du film de Siegel. Mais contrairement au film de Siegel, ce n'est pas un cri mais l'inquiétude exprimée par Marti qui trahit l'humanité des deux personnages. Alors que Marti et Tim Young parviennent presque à convaincre Jenn Platt³⁶¹ de leur manque d'émotions (fig. 18) dans un plan dont la mise en scène joue sur une inversion³⁶² du film de Siegel (fig. 19), l'héroïne se retourne alors que le couple commence à s'éloigner, trahissant leur humanité. Le choix du retournement comme indice de leur humanité est d'autant plus intéressant lorsqu'il est mis en perspective avec le roman de Finney. Dans le roman, Miles précise « nous ne nous sommes pas retournés »³⁶³ immédiatement après le dialogue avec le policier. Encore une fois, le texte filmique d'un remake joue à la fois sur sa source et la première adaptation cinématographique de Siegel :

³⁵⁹ La scène, et le retournement final, n'ayant jamais été présentés dans une version antérieure du récit.

³⁶⁰ Réflexivité qui, reconnue, récompense le spectateur connaissant son roman source.

³⁶¹ Jenn est la fille du général commandant la base (porte-parole des *pod people* dans la version de Ferrara) : le film joue ici de l'inversion de la figure d'autorité de Finney/Siegel, en plaçant une adolescente rebelle (mais quand même directement liée à l'autorité suprême de la base militaire) dans la position de l'interrogateur.

³⁶² Une inversion de la place des personnages dans cadre, obéissant à l'inversion des genres opérée dans le film de Ferrara. Pour une analyse des effets sur le texte des changements de genres des protagonistes dans les versions de Ferrara et Kaufman, voir Barry Keith Grant, *op. cit.*, pp. 101-104 et Kathleen Loock, « The Return of the Pod People: Remaking Cultural Anxieties in *Invasion of the Body Snatchers* », *op. cit.*, pp. 139-140.

³⁶³ « We didn't look back. » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 191].

affichant son affiliation à ce dernier tout en marquant son originalité par rapport à celui-ci en jouant sur sa plus grande fidélité envers son texte source.

Dans *The Invasion*, la scène de camouflage apparaît bien plus tôt dans le récit quand Carol se retrouve³⁶⁴ dans un métro avec d'autres humains alors que les *pod people* sont à la recherche de personnes à contaminer³⁶⁵. Dans cette scène, c'est un autre passager du métro qui explique à Carol qu'« il est possible de les tromper, mais vous devez rester calme »³⁶⁶. Après une embuscade de laquelle elle parvient à s'échapper, c'est un policier qui s'approche d'elle par derrière (fig. 20) alors que trois autres sont en train de mobiliser une passante humaine. Le policier se place à la hauteur de Carol et révèle qu'il est encore humain en donnant des conseils à Carol. De par l'utilisation du policier, le film renvoie au film de Siegel et à sa source littéraire en opérant encore une nouvelle permutation de la scène originale : le représentant des forces de l'ordre, servant les intérêts des *pod people* dans les versions de 1954/1956, s'avère ici être une aide pour l'héroïne. La scène de camouflage va se prolonger pendant quelques minutes, avec une scène évoquant les images de personnes se jetant dans le vide depuis les tours du *World Trade Center* durant les attentats du 11 septembre³⁶⁷, avant de culminer dans un face-à-face avec un Ben Driscoll encore humain. Dans cette version, la variation ne repose donc pas sur les conséquences de la scène de camouflage³⁶⁸ mais sur son déroulement. Le film de Hirschbiegel se réfère encore une fois aux attentes du spectateur qui connaît les films précédents en contre ses attentes quant au déroulement de la scène, ce qui révèle encore une fois la tension entre réflexivité et originalité traversant la série.

³⁶⁴ Contrairement aux autres films, l'héroïne (Carol) se retrouve seule dans la scène de camouflage du film de 2007.

³⁶⁵ Le mécanisme de transformation, contrairement à celui des films précédents, repose sur la contamination des humains par un virus provenant de l'espace. Ce virus est longuement discuté dans la scène d'explication, images microscopiques à l'appui, et sa propagation se fait par fluides corporels : les infectés crachent un liquide visqueux vert sur les humains pour les infester.

³⁶⁶ « You can fool them, but you've got to calm down ».

³⁶⁷ Une scène qui illustre le commentaire socio-politique très marqué du film sur le monde post-11 septembre. Aspect sur lequel ce travail ne peut, de par le choix de son approche et sa taille, pas élaborer.

³⁶⁸ Scène de camouflage qui pourrait être supprimée du film (ou remplacée par une ellipse) sans que sa continuation n'en soit affectée.

5. Remakes ou sequels ?

Comme l'ont montré les éléments précédemment étudiés dans cette partie, la tension entre réflexivité et originalité inhérente au remake se manifeste sous plusieurs formes à travers le corpus de films. Un des éléments par lequel chaque film se différencie de son prédécesseur est son ancrage temporel et spatial. Malgré un ancrage clair dans le roman de Finney³⁶⁹, chacun des films déplace systématiquement l'action : le film de Kaufman place l'action dans les années 1970 à San Francisco, le film de Ferrara dans les années 1990 en Alabama et celui de Hirschbiegel après l'invasion américaine en Irak (2003) à Washington. Les textes critiques abordant la série de films relèvent ce déplacement mais se contentent d'y lire la possibilité offerte par une critique de leur société contemporaine respectives³⁷⁰. Seuls auteurs à relever les effets de ce déplacement sur la série des remakes dans son ensemble, Thomas Leitch³⁷¹ et Kathleen Loock³⁷² affirment que ces éléments « floutent les limites entre le remake et la suite »³⁷³. En effet, les mécanismes de la suite et ceux du remake semblent à priori radicalement opposés, Carolyn Jess-Cooke et Constantine Vervis résument ces différences ainsi : « Contrairement au remake, la suite ne priorise pas la répétition de l'original, mais propose plutôt une exploration des alternatives, différences et reconstitutions discrètement chargée des multiples manières de relire, se rappeler ou revenir à une source. »³⁷⁴ Or, si l'on s'en tient à cette définition, la série *Invasion of the Body Snatchers* répondrait aux critères de la suite plutôt que celles du remake : chacun des films priorisant son détachement du film de Siegel, aux dépens de sa fidélité au texte original. Cette dernière partie propose donc de relever et discuter les éléments qui lient les films entre eux : soit

³⁶⁹ Un ancrage toutefois variable, comme il en a été question dans la partie précédente. Bien que chaque film s'affirme comme étant « Basé sur *The Body Snatchers* de Jack Finney », première version du roman situant l'action en 1955 en Californie.

³⁷⁰ Par exemple Natania Meeker et Antónia Szabari, « From the Century of the Pods to the Century of the Plants: Plant Horror, Politics, and Vegetal Ontology », *Discourse*, vol. 34, n° 1, hiver 2002, pp. 45-51 ou M. Keith Booker, *Alternate Americas: Science Fiction Films and American Culture*, Westport CT/London, Praeger, 2006, pp. 71-72.

³⁷¹ Thomas Leitch, *op. cit.*, pp. 37-62.

³⁷² Kathleen Loock, « The Return of the Pod People: Remaking Cultural Anxieties in *Invasion of the Body Snatchers* », *op. cit.*, pp. 122-144.

³⁷³ « The boundaries between the remake and the sequel seem to blur. » [Kathleen Loock, « The Return of the Pod People: Remaking Cultural Anxieties in *Invasion of the Body Snatchers* », *ibid.*, p. 138].

³⁷⁴ « In contradistinction to the remake, the sequel does not prioritize the repetition of an original, but rather advances an exploration of alternatives, differences, and reenactments that are discretely charged with the various ways in which we may reread, remember, or return to a source. » [Carolyn Jess-Cooke et Constantine Vervis, *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*, Albany, State University of New York Press, 2010, p. 5].

par le déplacement spatio-temporal du récit rendant la continuité globale possible et cohérente³⁷⁵, soit par des choix entraînant une réflexivité de leur texte au point de créer une tradition de motifs propres à la série.

En plus de systématiquement déplacer le temps et lieu de l'action, chacun des films opère des changements dans la construction des personnages, et ce pas uniquement dans leur noms³⁷⁶, leur sexe³⁷⁷ mais également dans leur statut social³⁷⁸. Si, comme le souligne Grant, certains de ses changements sont peut-être dus à une volonté d'éviter certaines confusions entre le nom d'un personnage et de réalisateur³⁷⁹, il est toutefois significatif qu'aucun des films ne choisisse de se reposer sur des personnages connus –et reconnaissables– des versions précédentes³⁸⁰. Ce choix, qui d'un premier abord éloigne les films les uns des autres, à également pour conséquence de créer une certaine cohérence à la série : le destin du héros scellé³⁸¹, ou au moins incertain, de chacun des films n'est pas contredit par les suivants. Pour les films de 1978 et 2007, il est même validé : le film de Kaufman montre une scène dans laquelle un homme paniqué au milieu du trafic se jette contre la voiture de Matthew, or ce personnage s'avère être incarné par Kevin McCarthy, à savoir l'acteur jouant Miles de la version de Siegel. Ce clin d'œil au film original³⁸² renvoie pourtant le spectateur attentif et informé³⁸³ à la scène finale initialement prévue par Siegel d'un Miles paniqué au milieu du trafic. Le film de 2007 utilise un procédé similaire quand le rôle d'une patiente récurrente de Carol, laquelle se plaint que son mari n'est plus la même personne, est donné à Veronica Cartwright, seule survivante possible dans le récit du film de 1978³⁸⁴. Ces

³⁷⁵ Par continuité possible et cohérente du récit, il est sous-entendu que tous les films de la série appartiennent au même *monde* diégétique.

³⁷⁶ Le héros se prénomme par exemple Miles, Matthew, Marti puis finalement Carol

³⁷⁷ Les films de 1956 et 1978 mettent en scène un héros alors que ceux de 1993 et 2007 une héroïne.

³⁷⁸ Le docteur généraliste Miles laisse place à un inspecteur des services de propreté et d'hygiène de la ville, à une adolescente et finalement à une psychiatre.

³⁷⁹ Grant fait ici référence au personnage de Manny/Danny Kaufman, qui partage le même patronyme que le réalisateur du film de 1978. Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 95.

³⁸⁰ Un mécanisme qui est plutôt la norme dans remakes et suites.

³⁸¹ Plus aucune chance n'est accordée à Matthew, qui dans le retournement final du film de 1978 se révèle être devenu une *pod person*.

³⁸² Un clin d'œil qui est joué une deuxième fois plus tard dans le film lorsqu'un chauffeur de taxi est incarné par Don Siegel lui-même.

³⁸³ Un spectateur informé sur les conditions de post-production du film ayant conduit à l'ajour du récit-cadre.

³⁸⁴ Veronica Cartwright incarne Nancy dans le film de 1978, personnage vers lequel Matthew pointe son doigt accusateur à la fin du film.

déplacements et les deux *cameos*, anodins à la surface et presque devenus une tradition de la série de par leur usage systématique, ont pourtant bien comme effet de suggérer une continuité du monde diégétique des films de 1956 à 2007 en rendant celle-ci possible et surtout cohérente. Cette continuité va parfois jusqu'à trouver sa place dans le para-textuel : les films de 1978 et 1993 ayant été produits par la même personne³⁸⁵. Bien que ces éléments puissent paraître simplement anecdotiques, ils s'inscrivent dans un réseau plus grand de relations entre les quatre films de la série signifiant la tension entre réflexivité (*via*, par exemple la citation) et l'originalité. Ces *cameos* paraissent comme une manière de résoudre cette tension : en offrant un lien direct avec un film précédent de la série tout en marquant son originalité, puisque ces personnages trans-remake³⁸⁶ ne sont que des courtes rencontres sur le chemin des personnages principaux d'un *nouveau* récit. Elles ont également pour effet de créer, chez le spectateur connaissant les films précédents, le plaisir d'y reconnaître la persona des acteurs (ou du réalisateur) et de créer un lien intertextuel entre deux films de la série.

³⁸⁵ Le fait que Robert H. Solo ait produit les films de 1978 et 1993 peut aussi s'expliquer d'un point de vue économique, puisqu'il n'est pas impossible qu'il aie bénéficié de l'exclusivité sur les droits d'adaptation du roman de Finney sur une période de 15-20 ans.

³⁸⁶ La pratique de faire apparaître acteurs ou personnages dans un film ou une série télévision relevant d'une pratique post-moderne : le « guest starring » utilisant la persona d'un acteur dans les séries télévisuelles, le « cross-over » permettant de faire cohabiter deux personnages originaires d'univers diégétiques différents dans un même récit ; la pratique est toutefois ici moins complexe puisque ces apparitions courtes ne développent pas ces personnages, elle semble avant marquer un sceau d'approbation de la part des personnes impliquées dans une version précédente.

IV. Le paratexte : des discours à la canonisation

En déca de son texte filmique autonome, toute œuvre cinématographique évolue dans un contexte précis. Si le contexte de production et de réception critique a déjà été abordé dans la première partie de ce travail, cette dernière partie propose de revenir sur certains aspects de son paratexte. En effet, la formation d'un canon cinématographique n'est pas du ressort du texte filmique lui-même, mais des discours autour de ce dernier. Bien que le statut canonique de *Invasion of the Body Snatchers* (1956) soit relevé aussi bien par la critique de presse (« véritable classique SF »³⁸⁷, « son statut de film de science-fiction culte »³⁸⁸), les ouvrages spécialisés (« un des films de science-fiction définitifs des années 1950 »³⁸⁹) et les ouvrages académiques (« *Invasion of the Body Snatchers* est devenu pas moins qu'une pierre de touche culturelle »³⁹⁰), aucun commentateur ne propose d'analyser les mécanismes menant au statut canonique du film³⁹¹. Cette partie propose donc d'explorer les mécanismes ayant menés *Invasion of the Body Snatchers* au statut de classique. Pour ce faire, il considère trois vecteurs de cette réévaluation de son statut : la place qu'occupe la question de l'auteur, ses modalités de diffusion et de rediffusion et finalement la place qu'il occupe dans le discours (para-)académique. En dressant un bilan de l'évolution vers son statut d'œuvre classique par ces trois vecteurs, cette partie fait état du poids de trois institutions (artistique, commerciale et académique) dans la formation d'un canon cinématographique. Par quels mécanismes les discours autour du film et ses remakes favorise-t-ils son l'entrée dans le canon, et comment ce processus prend-il forme ?

³⁸⁷ « Genuine SF classic » [Don Drucker, « Invasion of the Body Snatchers », *The Chicago Reader*, 1997].

³⁸⁸ Jean-François Rauger, « Reprise : « L'invasion des profanateurs de sépultures », de la série B à portée philosophique », *Le Monde*, 13 janvier 2015.

³⁸⁹ « One of the definitive science fiction film of the 1950s » [Keith M. Booker, *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*, Lanham/Toronto/Plymouth, The Scarecrow Press, 2010, p. 155].

³⁹⁰ « *Invasion of the Body Snatchers* has become no less than a cultural touchstone » [Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 8].

³⁹¹ Le commentaire le plus représentatif de cette tendance se trouve dans une note de bas de page de l'article de Katrina Mann, qui affirme que « Il est en deçà de la portée de cet article de tracer précisément la piste de l'accès du film à sa popularité ultérieure ». « It is beyond the scope of this article to map out precisely how the film attained subsequent popularity. » [Katrina Mann, « ‘You're Next!’: Postwar Hegemony Besieged in *Invasion of the Body Snatchers* », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 1, automne 2004, p. 66].

1. Auteurisme et originalité

Le premier type de discours auquel cette partie va s'intéresser est autorial. Celui-ci se manifeste aussi bien dans les discours des réalisateurs sur leur film, mais également dans la critique et dans les monographies qui leur sont dédiés. Dans le cas de *Invasion of the Body Snatchers*, les discours à disposition sont des entretiens des quatre réalisateurs ainsi que trois monographies³⁹² dédiées à ces derniers (Siegel³⁹³, Kaufman³⁹⁴ et Ferrara³⁹⁵). Ces discours, parfois éloignés de la date de production de film de plusieurs décennies, ont un eux-mêmes un statut variable : pourtant tous nous informent sur la place de *Invasion of the Body Snatchers* dans l'œuvre de ces auteurs.

De par le statut du film au moment de sa sortie en 1956, mais aussi le fonctionnement de l'industrie cinématographique américaine durant les années 1950, il est difficile de trouver un discours de Siegel sur son film ; la seule trace écrite concrète résidant dans les lettres et mémos archivés par Walter Wagner et déjà discutés dans la seconde partie de ce travail. Subsistent pourtant une série d'entretiens accordées à Stuart M. Kaminsky pour sa monographie³⁹⁶ et reproduites dans la monographie de Alan Lovell ainsi que dans l'ouvrage de LaValley³⁹⁷. Dans ces deux entrevues effectuées au milieu des années 1970 (mais avant la sortie du film de Kaufman), Siegel se voit accorder le bénéfice d'un recul de deux décennies par rapport à la sortie initiale de son film. Dans l'une d'entre elles, il définit *Invasion of the Body Snatchers* comme « probablement mon meilleur film »³⁹⁸, il justifie ce propos en expliquant que « je me cache habituellement derrière une façade de mauvais scénarios racontant une histoire dans importance, mais je sentais cette histoire-là était très importante »³⁹⁹. Bien que le réalisateur se contredise partiellement quelques pages plus loin en affirmant que *The Beguiled*⁴⁰⁰ est le meilleur film qu'il n'ait jamais réalisé⁴⁰¹, ce commentaire montre tout de même l'importance que Siegel accorde à *Invasion of*

³⁹² Oliver Hirshbiegel, est réalisateur encore relativement jeune dont la carrière cinématographique a commencée en 2001 et ne dispose pas encore de monographie qui lui est dédiée.

³⁹³ Alan Lovell, *Don Siegel*, London, BFI, 1977 [1975].

³⁹⁴ Annette Insdorf, *Philip Kaufman*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2012.

³⁹⁵ Nicole Brenez, *Abel Ferrara*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2007.

³⁹⁶ Monographie qu'il n'a malheureusement pas été possible de consulter pour ce travail.

³⁹⁷ Stuart M. Kaminsky, « Don Siegel on the Pod Society » in LaValley, *op. cit.*, pp. 153-157.

³⁹⁸ « Probably my best film » [Alan Lovell, *op. cit.*, p. 54].

³⁹⁹ « I hide behind a facade of bad scripts, telling stories of no import and I felt that this was a very important story. » [Alan Lovell, *ibid.*].

⁴⁰⁰ *The Beguiled* (*Les Proies*, Don Siegel, 1971)

⁴⁰¹ Alan Lovell, *op. cit.*, p. 59.

the Body Snatchers parmi les 35 long-métrages qu'il a réalisé. D'autant plus intéressant est la justification qu'il donne en parlant de l'importance de l'histoire : il explique qu'il considère que le monde est réellement peuplé de *pods* sans émotion et que l'avertissement donné par le film est réel⁴⁰², une manière non seulement de justifier son importance dans sa carrière par son côté personnel mais également de contribuer au mythe du film comme création artistique visant à transmettre les idées de son auteur. Il attribue par ces propos une mission à son film : non simplement de distraire mais d'avertir le public sur les dangers d'une vie sans émotions⁴⁰³. Cette volonté de faire de son film un film à message personnel passe aussi par un déni de l'œuvre à partir de laquelle il a été adapté : non seulement Siegel ne fait référence au feuilleton de Finney (ou à Finney tout court) à aucun moment dans ces deux entrevues⁴⁰⁴, il va jusqu'à affirmer que l'idée d'avoir un psychiatre comme *porte-parole* des *pods* était « un choix conscient »⁴⁰⁵ alors que la scène en question (dialogue compris) sont quasiment adaptés mot pour mot du feuilleton de Finney. Son discours montre ici la volonté de s'approprier le film (et de son histoire) comme une création personnelle. Dans cette optique d'appropriation, Siegel évoque son insomnie chronique en rapport avec le danger du sommeil thématisé par le récit ; il insiste sur ce fait en précisant que le choix du titre du film, imposé par Allied, serait « l'idée d'un pod stupide »⁴⁰⁶ en affirmant que son choix de titre aurait été le très shakespeareien « Sleep No More »⁴⁰⁷. Cette affirmation a pour effet de lier son film à ce qui est probablement le plus canonique des corpus de l'histoire de la littérature⁴⁰⁸. Le discours de Siegel sur son film montre donc l'importance de

⁴⁰² Il convient de préciser ici que Siegel ne parle pas de *pods* d'origine extra-terrestres voulant envahir la terre mais « Les gens sont des pods. Beaucoup de mes associés sont certainement des pods [...] Ils existent, respirent, dorment. Être un pod veut dire ne plus avoir aucune passion, aucune colère, d'avoir perdu l'étincelle. » (« People are pods. Many of my associates are certainly pods [...] they exist, breathe, sleep. To be a pod means that you have no passion, no anger, the spark has left you. ») [Stuart M. Kaminsky, *op. cit.*, p. 154].

⁴⁰³ Stuart M. Kaminsky, *ibid.*, p. 159.

⁴⁰⁴ Une absence que constate également Arthur LeGacy en se référant à la même entrevue, trouvant l'omission « surprenante quand on se rends compte à quel point la conception du film de Siegel est tirée directement du roman de Finney » (« I was surprised to find how much of the original conception was taken directly from Jack Finney's novel. ») [Arthur LeGacy, *op. cit.*, p. 287].

⁴⁰⁵ « A conscious choice » [Stuart M. Kaminsky, *op. cit.*, p. 159]

⁴⁰⁶ « The idea of a stupid pod » [Stuart M. Kaminsky, *ibid.*, p. 155].

⁴⁰⁷ Stuart M. Kaminsky, *ibid.*

⁴⁰⁸ Voir Harold Bloom, « Shakespeare, Center of the Canon » in Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of Ages*, New York/San Diego/London, Harcourt Brace & Company, 1994, pp. 45-75.

ce dernier sans son parcours de réalisateur⁴⁰⁹, et sa volonté d'en faire une création personnelle et, en quelque sorte, un film militant⁴¹⁰. Ce discours ayant lieu presque 20 années après la sortie du film, le contexte socio-politique dans lequel il s'inscrit est différent de celui de la production du film : le maccarthisme et la *blacklist* appartiennent en 1974 au passé, alors que la Guerre Froide – malgré une escalade du conflit dans les années 1960⁴¹¹ – amorce la Détente avec la visite de Richard Nixon en Chine et les accords SALT (Strategic Arms Limitation Treaty) de 1972⁴¹². Les lectures du film de Siegel comme critique du maccarthisme et de la guerre froide le cantonnent donc comme une allégorie d'un contexte bien précis, alors que la lecture proposée par Siegel d'une paranoïa provoquée par l'insomnie accorde une certaine atemporalité à son message ; une façon de défendre le film comme une œuvre encore d'actualité⁴¹³.

La question de l'originalité et de la position centrale de l'auteur est encore plus évidente chez Kaufman. Réalisateur évoluant dans le « New Hollywood » et profitant du changement de statut du réalisateur dans la production cinématographique américaine⁴¹⁴, Kaufman revendique clairement son statut d'auteur dans les entrevues consacrées à *Invasion of the Body Snatchers*. Dans une longue entrevue donnée quelques mois après la sortie du film à *Film Comment*⁴¹⁵, il affirme tour à tour « avoir été impliqué dans le film bien avant que son scénario existe »⁴¹⁶, d'avoir tourné le film sans scénario « Rick Richter [...] n'ayant pas eu de version finie du scénario jusqu'à un mois après la fin du tournage »⁴¹⁷, d'avoir « passé beaucoup de temps avec Mike

⁴⁰⁹ Importance au point-de-vue personnel, puisqu'il n'est jamais question du succès commercial du film dans son discours.

⁴¹⁰ La question du parallèle avec le maccarthisme est évoquée mais très rapidement balayée par le réalisateur qui affirme que la référence au sénateur était « inévitable » mais qu'il ne cherchait pas à insister dessus.

⁴¹¹ Mark C. Carnes et John A. Garraty, *The American Nation: A History of the United States (Fourteenth Edition)*, Boston, Prentice Hall, 2012 [2003], pp. 765-771.

⁴¹² Mark C. Carnes et John A. Garraty, *ibid.*, pp. 786-787.

⁴¹³ Il convient également de signaler que la question du « sommeil », dans le contexte de l'espionnage la Guerre Froide, peut être liée à la peur face aux agents dormants opérant au profit de l'ennemi. Le film *Telefon (Un espion de trop*, Don Siegel, 1977) met en scène la réactivation s'agents dormants en utilisant un vers d'un célèbre poème de Robert Frost « **Miles** to go before I sleep » ; ce qui tend à montrer que le discours de Siegel sur le thème du sommeil doit au moins contenir une part de sincérité.

⁴¹⁴ Voir King Geoff « From Auteurs to Brat » in Geoff King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, London, I. B. Tauris, 2002, pp. 85-115.

⁴¹⁵ Stephen Farber, « Hollywood Maverick », *Film Comment*, vol. 15, n° 1, janvier/février 1979, pp. 26-31.

⁴¹⁶ « I was involved before there ever was a script. » [Stephen Farber, *ibid.*, p. 28].

⁴¹⁷ « Rick Richter [...] and in fact didn't have a finished version of the script until a month after we were finished shooting. » [Stephen Farber, *ibid.*].

Chapman à la Pacific Film Archive »⁴¹⁸ pour déterminer le style du film, et même d'avoir « passé beaucoup de temps à établir une texture sonore »⁴¹⁹. Le réalisateur se place par son discours comme l'auteur du film, ayant supervisé chacune de ses facettes jusque dans ses moindres détails⁴²⁰. Il se distance aussi de l'adaptation de Siegel, en affirmant qu'il « voulait l'emmener plus loin »⁴²¹, que son film « n'est pas vraiment un remake »⁴²² bien qu'il précise qu'il y ait « beaucoup de bons remakes »⁴²³ en citant l'exemple de Buñuel. Selon lui, la « conscience de science-fiction du public de 1956 était limitée »⁴²⁴ et est aujourd'hui beaucoup plus large, ce qui lui permet de traiter de certains sujets autrement. Kaufman cherche donc par son discours à affirmer que bien que son film ne soit pas un remake de celui de Siegel (bien que, précise-t-il, un remake n'est pas forcément un tare), il va plus loin que la version de 1956 en profitant d'une meilleure conscience du public. On décèle clairement ici le discours de l'auteur voulant se distinguer d'une version précédente de son film mélangé à celui du vendeur cherchant à flatter son public cible autrement plus malin que la génération précédente tout en l'inscrivant dans une lignée de genre (la science-fiction) établie. La remarque concernant Buñuel est d'autant plus intéressante, puisque malgré son affirmation que son film n'est pas vraiment un remake, il cherche toutefois à légitimer cette pratique par un argument d'autorité en la liant à la pratique légitimée artistiquement du réalisateur surréaliste ; la légitimité prônée par Kaufman ne passe plus, comme chez Siegel, par Shakespeare et la dramaturgie mais directement par une pratique cinématographique. Ce genre de discours se retrouve aussi dans la monographie dédiée à Kaufman, où l'auteure affirme que *Invasion of the Body Snatchers* [1978] est « Moins un remake du classique de Siegel de 1956 qu'une nouvelle approche du roman original de Jack Finney »⁴²⁵ sans pour autant se fendre d'une quelconque justification de ces propos⁴²⁶. On retrouve dans

⁴¹⁸ « Mike Chapman [the cinematographer] and I spent a lot of time at the Pacific Film Archive ». [Stephen Farber, *ibid.*].

⁴¹⁹ « I spent a lot of time laying in a fabric of sound » [Stephen Farber, *ibid.*].

⁴²⁰ Kaufman va jusqu'au point d'affirmer que le film aurait été écrit au tournage et que W. D. Richter aurait rédigé le scénario en fonction du film tourné.

⁴²¹ « I wanted to take it further. » [Stephen Farber, *op. cit.*, p. 27].

⁴²² « *Body Snatchers* is not really a remake. » [Stephen Farber, *ibid.*].

⁴²³ « There are a lot of great remakes. » [Stephen Farber, *ibid.*].

⁴²⁴ « In 1956, the science-fiction consciousness of the public was limited » [Stephen Farber, *ibid.*].

⁴²⁵ « It is less a remake of Don Siegel's 1956 classic than a new take on the original novel by Jack Finney, *The Body Snatchers*. » [Annette Insdorf, Philip Kaufman, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2012, p. 102].

⁴²⁶ Alors qu'elle consacre une phrase à l'historique de publication du récit de Finney.

ce discours sur Kaufman cette volonté de se réclamer d'une autre lignée que le film de Siegel en prônant que le film est plus une adaptation, et créerait ainsi une nouvelle lignée parallèle à celle de la première adaptation de 1956. Le discours *de et autour* de Kaufman cherche donc à marquer la singularité et l'originalité de son film, condition *sine qua non* à son statut d'auteur.

Ferrara est bien moins timide lorsqu'il s'agit d'évoquer les versions antérieures de *Invasion of the Body Snatchers* dans ses entrevues accordées à la presse francophone à l'occasion de la diffusion de *Body Snatchers* en compétition officielle du 46^{ème} Festival de Cannes. Il affirme que « je n'ai pas essayé de faire un meilleur film que celui de Don Siegel, qui était formidable. [...] j'avais envie de réaliser ma propre version, c'est tout. »⁴²⁷, et va jusqu'à se moquer d'une question présentant son film comme une « œuvre » dans une autre entrevue (« Mon œuvre ? Waou ! Là, vous m'asseyez sur un trône ! »)⁴²⁸. Si ce discours est certainement le résultat d'une image travaillée et recherchée par le réalisateur⁴²⁹ (une des entrevues le qualifiant « d'allumé »), il précise son positionnement face aux adaptations précédentes : il n'est question ici de faire mieux que les autres films, mais de réaliser sa propre version. Un discours également auteriste, sans pour autant ignorer ses sources ou affirmer les surpasser. Ce discours semble également informer le traitement du film dans la monographie qui lui est dédié⁴³⁰, décrivant le film comme l'adaptation du « roman de Jack Finney de 1955 *The Body Snatchers*, qui a jusqu'à présent inspiré trois films (un quatrième serait apparemment en route) »⁴³¹ et reprenant une citation de Ferrara à propos du roman. Dans le cas des discours *de et autour* de Ferrara, l'aspect personnel de l'adaptation n'est pas nié mais ne se fait pas au dépend des versions précédentes (écrites ou filmées) ; bien que le discours du réalisateur semble quelque peu forcé et servi à la chaîne.

Les sources disponibles concernant *The Invasion* sont bien moindres, pourtant il n'est pas exclu d'imaginer que les conditions dans lesquelles le film est sorti⁴³² soient à l'origine de ce

⁴²⁷ Jean-Luc Watchhausen, « Abel Ferrara, un allumé chez les martiens », *Le Figaro*, 15 mai 1993.

⁴²⁸ François Jonquet, « Abel Ferrara a soif de mal », *Globe Hebdo*, 19 mai 1993.

⁴²⁹ D'autant plus que le contexte de l'entrevue, contrairement aux à celles de Siegel et Kaufman effectuées à *posteriori*, a lieu en pleine tournée promotionnelle d'un film en compétition officielle d'un festival.

⁴³⁰ Dont la couverture est d'ailleurs une image tirée du film.

⁴³¹ « Jack Finney's 1955 novel *The Body Snatchers*, which has so far inspired three films (with a fourth reportedly on the way). » [Nicole Brenez, *op. cit.*, p. 6].

⁴³² La sortie ayant été repoussée de 2 ans à la demande du producteur, qui a confié la réécriture et le retournage d'une partie du film à d'autres scénaristes/réalisateur.

manque de discours. La seule intervention du réalisateur à propos de ce film que ce travail a pu analyser est un *panel* de discussion (très probablement une conférence de presse, en présence de l'équipe⁴³³ du film, producteur compris) disponible par bribes sur internet. Dans cette très courte intervention (un peu plus d'une minute), Hirschbiegel n'évoque pas les versions antérieures ou la source littéraire de son film. Il fait état du thème de son film (le Urangst freudien) et de l'utilisation de la peur comme arme politique⁴³⁴. En revanche, c'est le scénariste Dave Kajganich qui affirme ne pas avoir re-regardé les films mais lu le roman et que dans cet « age de la peur » le film de genre est un excellent « véhicule » pour transmettre son message à un large public. Encore une fois, ce discours très clairement *publicitaire* face au film à venir est à considérer avec un certain recul ; mais on retrouve toutefois une volonté de se détacher des versions précédentes en insistant sur la source littéraire, sous-entendant encore une fois que cette dernière accorderait des interprétations plus variées et que l'adaptation laisserait au cinéaste auteur plus de liberté dans sa création. Il est également intéressant que le scénariste semble vouloir accorder au film la même fonction de message que Siegel en s'inquiétant même de la portée plus grande que lui donne son genre. L'absence de mention des versions antérieures ou du roman de Finney par Hirschbiegel est toutefois à mettre en perspective : le temps de parole lui étant accordé dans la vidéo étant très court⁴³⁵, et le sujet étant déjà abordé par le scénariste, il se peut que son discours à ce sujet ait été coupé au montage afin d'éviter une répétition.

Les discours *des* et *autour des* réalisateurs des quatre films montrent des positions différentes mais une certaine tendance : si Siegel n'évoque pas la source littéraire (et va même jusqu'à s'approprier des éléments issus du feuilleton comme étant ses idées), Kaufman et Ferrara⁴³⁶ s'y affilient ouvertement pour affirmer leur statut d'auteur. Dans les discours de Kaufman et Ferrara, on constate un discours différent quant aux adaptations précédentes : Kaufman s'en détache en affirmant vouloir faire mieux⁴³⁷ alors que Ferrara reconnaît les versions

⁴³³ Par l'équipe, il est sous-entendu acteurs, chef opérateur et scénariste (original) et réalisateur (original).

⁴³⁴ Une évocation claire du terrorisme et une trace supplémentaire du climat socio-politique post-11 septembre, dont regorge également son film.

⁴³⁵ Le montage relativement maladroit de celle-ci laisse penser que les interventions ont été coupées dans un souci de garder une vidéo courte.

⁴³⁶ Dans le cas de *The Invasion*, c'est Kajganich qui évoque la source littéraire dans son intervention.

⁴³⁷ Il ne l'affirme pas exactement dans ces termes, mais il n'est pas excessif d'inférer que « plus loin » est un euphémisme utilisé par le réalisateur pour « mieux ».

précédentes sans inviter –s'y refusant même– toute comparaison. Dans les discours autour des deux premiers remakes, on retrouve donc cette tension entre la filiation (on reconnaît l'existence d'une version précédente et de son statut de classique) à un classique et l'originalité (la volonté de raconter l'histoire à sa manière). Le processus de canonisation ne se révèle donc pas directement *dans* le discours des réalisateurs autour des remakes ; mais par la référence aux films antérieurs, les réalisateurs invitent (indirectement) les lecteurs à (re-)découvrir les films précédents afin de se forger leur propre opinion. Le processus de canonisation prend ici forme par une filiation des films de la série dans les discours des réalisateurs.

2. (Re-)Diffusions : rendre la série accessible

Si un film diffusé uniquement sur une période de quelques semaines au cinéma ne dispose que d'un contact limité avec le public, limitant sérieusement ses chances de se forger une place durable dans l'imaginaire collectif, la télévision permet au film d'avoir une nouvelle vie. La démocratisation de la télévision comme nouveau dispositif de diffusion audio-visuel à partir des années 1950 et jusqu'au milieu des années 1960⁴³⁸ et l'adoption massive du magnétoscope durant les années 1980⁴³⁹ vont permettre à certaines œuvres cinématographiques de connaître une seconde existence et de toucher un public nouveau. Dans de cas de *Invasion of the Body Snatchers*, Grant parle d'une « augmentation stable du public depuis sa première syndication par la télévision américaine en 1959. »⁴⁴⁰ Si il n'a malheureusement pas été possible d'obtenir plus de chiffres concrets sur l'étendue de la diffusion du premier film à la télévision (ou quelconques chiffres d'audience), McGee⁴⁴¹ se souvient que « CBS continuait de montrer le film deux ou trois fois par année »⁴⁴². La syndication signifie également les droits du film aient été venus à plusieurs réseau de distribution (à cette époque les Etats-Unis en comptaient 3 réseau majeures nommés

⁴³⁸ Le taux de pénétration de la télévision dans les ménages américains passant de 9% en 1950 à 92.6% en 1965. « Number of TV Households in America », TVHistory, http://www.tvhistory.tv/Annual_TV_Households_50-78.JPG (consulté le 10.12.2016).

⁴³⁹ Caetlin Benson-Alott, *Killer Tapes and Shattered Screens. Video Spectatorship from VHS to File Sharing*, Berkley/Los Angeles/London, University of California Press, 2013, p. 1.

⁴⁴⁰ « Public has grown steadily in the last century since its first syndication by American television in 1959. » [Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 7].

⁴⁴¹ Dans un ouvrage dédié au film qui, du propre aveu de son auteur, est le résultat de l'obsession d'un fan du film ; mais dont le contenu très riche et documenté révèle une certaine méthodologie.

⁴⁴² « CBS continued to show de film two or three times a year » [Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 9].

les « Big Three » ABC, CBS, NBC ainsi qu'une poignée de plus petits réseaux tentant d'entrer en compétition mais n'ayant pas survécu les années 1960). Dans son interview avec Siegel, Kaminsky évoque la diffusion télévisée du film dans une de ses questions⁴⁴³ en affirmant que « selon NTA⁴⁴⁴, qui le distribue, c'est un des films les plus demandés à la télévision »⁴⁴⁵. Bien qu'il ne soit pas précisé d'où ces demandes émanent, on peut postuler que NTA étant le gestionnaire des droits, et que ces demandes proviennent des diffuseurs et pas directement du public. La question de la diffusion de *Invasion of the Body Snatchers* (1956) n'étant abordée nulle part ailleurs dans les écrits concernant le film, il faut se fier aux propos de McGee que « sans la télévision, il est fort probable que *The Body Snatchers*[sic] ait été oublié »⁴⁴⁶. En effet, le manque d'enthousiasme de la critique et sa diffusion par un studio pas très soutenant envers son film n'étaient pas des bonnes conditions de bases pour assurer la pérennité du film. L'histoire de l'édition du film de Siegel sur des supports vidéo est plutôt lacunaire : The Criterion Collection⁴⁴⁷ édite une version sur LaserDisc⁴⁴⁸ en 1986⁴⁴⁹ (rééditée en 1989⁴⁵⁰), Republic Pictures Corporation⁴⁵¹ sort une version colorisée sur cassette VHS en 1988⁴⁵² (également rééditée en 1995⁴⁵³) puis en DVD – cette fois ci en noir et blanc – en 1998. C'est finalement Olive Films⁴⁵⁴ qui rachète les droits et

⁴⁴³ La question reposant en réalité sur la possibilité de couper de récit cadre à la diffusion, aucune réaction de Siegel n'est donnée quant à la diffusion du film.

⁴⁴⁴ National Telefilm Associates, une compagnie qui prenait en charge la syndication des films de cinéma à la télévision américaine. « National Telefilm Associates », Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/National_Telefilm_Associates (consulté le 10.12.2016).

⁴⁴⁵ « According to NTA, which distributes it, it is one of the most requested movies on television » [Stuart M. Kaminsky, *op. cit.*, p. 153].

⁴⁴⁶ « Had it not been for television it's quite possible that *The Body Snatchers*[sic] would be a forgotten film. » [Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 14].

⁴⁴⁷ Criterion est un label new yorkais spécialisé dans la diffusion de « classiques et films contemporains importants » sur supports vidéo destiné aux cinéphiles/vidéophiles.

⁴⁴⁸ Le LaserDisc est un format de diffusion sur disque concurrent direct à la VHS et à Betamax, mais n'ayant jamais été largement adopté par le public en dehors du japon.

⁴⁴⁹ « CC1108L », LaserDisc Database, <http://www.lddb.com/laserdisc/46654/> (consulté le 10.12.2016).

⁴⁵⁰ « CC1108L », LaserDisc Database, <http://www.lddb.com/laserdisc/988/> (consulté le 10.12.2016).

⁴⁵¹ Republic Pictures Corporation est le nom adopté par NTA au moment de leur rachat du studio Republic Pictures en 1986. Voir « Republic Pictures », Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Republic_Pictures (consulté le 10.12.2016).

⁴⁵² Voir figure 25.

⁴⁵³ « *Invasion of the Body Snatchers* », VHS Collector, <http://vhscollector.com/movie/invasion-body-snatchers-3> (consulté le 10.12.2016).

⁴⁵⁴ Olive Films est autre label indépendant visant également cinéphiles/videophiles.

édite une version restaurée sur Blu-Ray en 2012⁴⁵⁵. Ces éditions successives du film illustrent bien le statut du film de Siegel oscillant entre classique (éditions limitées par des labels spécialisés comme Criterion ou Olive Films) et culture populaire (éditions colorisées s'adressant à un public plus large). La présence du film sur presque chaque format majeur de diffusion⁴⁵⁶ (et sur un format adopté aux Etats-Unis exclusivement par les vidéophiles), montre toutefois une demande constante du public. En parallèle à ces sorties sur format vidéo, le film a également connu ressorties en salles, IMDB listant par exemple deux sorties en France en 2009 et 2015⁴⁵⁷ ; ressorties qui illustrent encore une fois un intérêt maintenu pour le public vis-à-vis du film.

Les films de Kaufman, Ferrara et Hirschbiegel ont connu une vie moins tumultueuse après leurs sorties respectives en salles. Les trois films ayant connu une sortie sur tous les formats vidéo majeurs depuis leur sortie⁴⁵⁸, ce qui n'est pas hors-norme pour un film de studio hollywoodien. Exception à citer, une réédition « Collector »⁴⁵⁹ du film de 1978 par Shout Factory! en 2016, ce qui montre le statut particulier dont jouit également le film de Kaufman dans un certain canon cinématographique. Selon les informations présentées par plusieurs sources, les films n'auraient pas connu de ressortie après leur diffusion originale⁴⁶⁰.

L'existence des films en dehors de leur sortie en salles, particulièrement pour *Invasion of the Body Snatchers* (1956) révèle un intérêt maintenu pour le public envers ce film : ses diffusions répétées à la télévision et sa disponibilité sur des formats vidéo ont très certainement contribué à son inscription dans l'imaginaire collectif américain. Si il n'est pas possible d'établir un lien de causalité entre l'existence après sa sortie du film de Siegel et son statut de classique, il est par contre possible de postuler que l'accès permanent du public à ce film par différents canaux de

⁴⁵⁵ « Invasion of the Body Snatchers (Blu-Ray) », Olive Films, <http://www.olivefilms.com/films/invasion-of-the-body-snatchers-blu-ray/> (consulté le 10.12.2016).

⁴⁵⁶ Le Betamax et le HD-DVD manquent à la liste, une absence qui peut être attribuée à l'échec relativement précoce de ces deux formats face à leurs concurrents respectifs (VHS et Blu-Ray).

⁴⁵⁷ « *Invasion of the Body Snatchers*. Release Info », IMDB, <http://www.imdb.com/title/tt0049366/releaseinfo> (consulté le 10.12.2016). Dates correspondant aux critiques contemporaines du film parues dans la presse quotidienne française.

⁴⁵⁸ Une sortie qui à lieu sur VHS, DVD et Blu-Ray pour les films de 1978 et 1993, et DVD et Blu-Ray uniquement pour celui de 2007 (le remplacement progressif de la VHS par le DVD ayant débuté à la fin des années 1990, les éditions VHS devenant rares jusqu'à complètement stopper en 2007 sur le marché américain).

⁴⁵⁹ Réalisée à partir d'un nouveau scan haute qualité de l'interpositif et l'ajout d'entrevues et *featurettes* inédites en marge du film.

⁴⁶⁰ Il convient de rappeler ici que le film de Ferrara est d'abord montré en compétition officielle du festival de Cannes avant sa sortie en salle, ce qui insuffle également un certain prestige au film.

production à très certainement contribué à sa canonisation : en plus de 60 années de diffusion, le film a eu la possibilité de marquer plusieurs générations de spectateurs... parmi lesquels se trouvaient certainement des critiques et historiens du cinéma.

3. *Invasion of the Body Snatchers* dans le discours académique

Le bilan historiographique dans la première partie de ce travail a montré la place accordée dans les discours académiques concernant les interprétations possibles du film : la plupart de ces discours cherchant à lire les textes filmiques à travers leurs contextes historiques. Si certains critiques s'intéressent au corpus de films que représente le film de Siegel et ses 3 remakes successifs, ils cherchent également à saisir dans les répétitions et variations une critique politique, sociale ou culturelle émise par les films et comment ces dernières s'articulent d'une version à l'autre. LaValley est le seul à aborder directement la question du « pertinence continue »⁴⁶¹ du film, attribuant cette dernière à l'appel du film aux « peurs humaines basiques »⁴⁶². L'auteur justifie donc l'attrait du film par son universalité : les peurs qu'il incarne n'étant pas simplement limitées à un lieu ou temps particulier. Cette explication se contente d'offrir un *pourquoi* plutôt qu'un *comment*. Cette partie vise à montrer par quels processus le film apparaît et perdure⁴⁶³ dans le discours (para-)académique, avec pour prémissse que ce discours est également un des vecteurs principaux responsables de l'entrée du film de Siegel⁴⁶⁴ dans un certain canon cinématographique.

La première apparition du film de Siegel dans un discours académique se fait en 1965 dans l'article de Susan Sontag⁴⁶⁵. L'article de Sontag ne place pas *Invasion of the Body Snatchers* au centre de son argument : il est cité brièvement comme exemple, et l'auteure ne lui accorde pas plus d'importance que les autres films évoqués dans l'article. Le choix de l'auteure d'évoquer le film de Siegel parmi la vingtaine des films de science-fiction produits entre les années 1950 et la première moitié des années 1960 étudiés dans l'article révèle toutefois sa plus-value

⁴⁶¹ « Continuing power » [Al LaValley, *op. cit.*, p. 16].

⁴⁶² « Basic human fears » [Al LaValley, *ibid.*].

⁴⁶³ Il convient de préciser ici qu'il ne s'agit pas d'une approche téléologique à ces discours, puisque ces derniers interviennent dans des champs divers des études académiques et sont diffusés par des vecteurs très hétérogènes.

⁴⁶⁴ C'est également, discutablement, également le cas pour le film de Kaufman.

⁴⁶⁵ Susan Sontag, *op. cit.*, pp. 209-225.

épistémologique⁴⁶⁶ qu'elle y attache par rapport aux centaines de films sortis durant cette période.

La série d'articles académiques liés au film de Siegel débute en 1972 avec l'article de Charles T. Gregory⁴⁶⁷ dans le premier numéro du *Journal of Popular Film*⁴⁶⁸. Dans son article, Gregory ne traite pas uniquement du film de 1956 mais plutôt de la place de l'anti-héros dans les films de Don Siegel. Pourtant, le titre de son article et la place prépondérante de *Invasion of the Body Snatchers* dans son argumentation signale l'importance du film dans la filmographie du réalisateur. Si le moment de la publication de correspond avec aucune *actualité* relative à la série des *Invasion*, l'auteur accorde une certaine importance au film *Coogan's Bluff*⁴⁶⁹ sorti quatre années auparavant ce qui explique au moins partiellement la date de publication de cet article. La prochaine publication académique, cette fois-ci entièrement dédiée au film de 1956, paraît en 1978 dans le *Litterature/Film Quarterly*⁴⁷⁰. Bien que sa publication anticipe de quelques mois seulement la sortie du film de Kaufman, celui-ci n'est jamais évoqué dans l'article. Par contre, il est intéressant de noter que parmi les 7 références bibliographiques de l'article, on retrouve les articles de Sontag et Gregory ainsi que la monographie de Stuart M. Kaminsky parue 4 années auparavant. Bien que cette affiliation soit logique d'un point de vue académique⁴⁷¹, elle montre tout de même l'incorporation de deux sources aux approches hétérogènes que l'auteur utilise afin de s'en extraire⁴⁷². La sortie du film de Kaufman entraîne également une série de publications

⁴⁶⁶ Valeur du film comme représentatif d'un type de discours *typique* des films de science-fiction américain de cette période.

⁴⁶⁷ Charles T. Gregory, « The Pod Society Versus the Rugged Individualists », *Journal of Popular Film*, vol. 1, n° 1, hiver 1972, pp. 2-14.

⁴⁶⁸ Le *Journal of Popular Film* est une revue académique avec évaluation de pairs, renommé depuis *Journal of Popular Film & Television*.

⁴⁶⁹ *Coogan's Bluff (Un shérif à New York, Don Siegel, 1968)*

⁴⁷⁰ Arthur LeGacy, *op. cit.*, pp. 285-292.

⁴⁷¹ LeGacy n'ayant, au moment de la rédaction de son article, que très peu de littérature secondaire concernant son objet d'études.

⁴⁷² LeGacy met en perspective le statut d'auteur de Siegel défendu par Gregory et la classification du film comme science-fiction de Sontag.

relatives aux films de Siegel ou Kaufman⁴⁷³ et au roman de Finney⁴⁷⁴, série qui va se poursuivre des années 1980 jusqu'aujourd'hui. Ces publications se font dans un éventail large de médias, du magazine spécialisé para-filmique à la revue *peer-reviewed* sur les littératures de l'imaginaire. Une lecture des notes et bibliographie montre la pérennité de certains articles concernant le film et l'affiliation de certaines approches entre-elles, bien qu'il ne soit évidemment pas possible de livrer une réponse définitive sans un travail philologique plus poussé.

D'autres séries parallèles d'utilisation de *Invasion of the Body Snatchers* dans le discours (para-)académique se retrouvent dans les ouvrages « spécialisés ». Dans ceux consacrés au remake, tous issus de presses universitaires, et ce probablement dû à son statut particulier de film refait 3 fois dans la dernière moitié du XX^{ème} siècle, *Invasion of the Body Snatchers* est évoqué dans trois des quatre⁴⁷⁵ ouvrages consacrés au remake composant cette bibliographie ; deux d'entre eux lui accordant une place prépondérante (sous la forme de l'introduction ou d'un chapitre entier). Les ouvrages et dictionnaires historiques du film de science-fiction, relevant parfois plus du para-académique que du discours académique, évoquent systématiquement une place au film de Siegel et parfois au film de Kaufman dans l'histoire du genre ; évoquant sa singularité comme objet hybride science-fiction/horreur et son sous-texte politique lié au maccarthysme. Dans les ouvrages dédiés spécifiquement à l'horreur, le film de Siegel est souvent cité au détour d'un passage sans pour autant que l'auteur y attache une attention particulière. Finalement, il convient d'évoquer les trois ouvrages dédiés spécifiquement au film, aux origines et factures très différentes. Le premier en date est celui de LaValley, édité dans la collection universitaire *Rutgers Films in Print* dont les voisins de série sont des films au prestige incomparable à celui de Siegel⁴⁷⁶. Ce choix d'inclure un film de genre dans une collection

⁴⁷³ Michael Dempsey, « Invaders and Encampments: The Films of Philip Kaufman », *Film Quarterly*, vol. 32, n° 2, hiver 1978-1979, pp. 17-27; Charles Freund, « Pods over San Francisco », *Film Comment*, vol. 15, n° 1, janvier/février 1979, pp. 22-25. Il convient de noter que *Film Comment* n'est pas une revue académique mais un magazine à facture para-académique consacré au cinéma.

⁴⁷⁴ Glen M. Johnson, « We'd Fight... We Had To. *The Body Snatchers* as Novel and Film », *Journal of Popular Culture*, vol. 13, n° 1, été 1979, pp. 5-16.

⁴⁷⁵ Le quatrième ouvrage faisant le choix d'approcher le remake à travers deux séries précises de films. Anat Zanger, *Film Remakes as Ritual and Disguise*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

⁴⁷⁶ La collection dédiée par exemple des ouvrages à *Letter from an Unknown Woman* (*Lettre d'une inconnue*, Max Ophüls, 1948), *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) et *Otto e mezzo* (*Huit et demi*, Federico Fellini, 1963).

présentant habituellement des œuvres de réalisateurs unanimement reconnus comme *auteurs* dans les cercles académiques et cinéphiliques, montre encore une fois la place particulière qu'occupe *Invasion of the Body Snatchers* dans le champ théorique mais aussi dans l'imaginaire collectif. Le deuxième ouvrage dédié au film, publié cette fois-ci dans le contexte clairement para-académique de la collection *Films Classics* éditée par le British Film Institute, offre toutefois une accroche très documentée et contextualisée du film⁴⁷⁷. Si la collection *Film Classics* semble d'un premier abord plus inclusif dans le choix des films abordés⁴⁷⁸, le choix d'y inclure le film de Siegel – malgré l'existence d'un autre ouvrage encore accessible sur le même objet – révèle encore une fois un intérêt de public pour ce film mais également le fait que éditeurs et auteurs pensent qu'il soit encore possible d'offrir une nouvelle perspective, et ce malgré le volume d'écrits qui y sont consacrés.

La pérennité du film de Siegel et ses remakes dans le discours académique, qu'il s'agisse d'articles ou d'ouvrages spécialisés, n'est pas imputable à un seul élément déclencheur. L'article fondateur⁴⁷⁹ de Sontag, bien que parfois utilisé comme point de départ par d'autres auteurs, ne peut pas être considéré comme élément déclencheur de l'intérêt de la sphère académique pour *Invasion of the Body Snatchers*. Il est toutefois intéressant de relever que, mis à part deux articles publiés en 1965 et 1972, l'augmentation du rythme de publication coïncide avec la sortie du film de Kaufman, et ce bien que parfois il ne soit pas question du remake dans l'article.

Par l'étude de trois vecteurs discursifs, cette partie a montré une certaine interdépendance de ces derniers quand il s'agit du processus de canonisation : les discours des auteurs permettant de justifier et reconduire une certaine *politique des auteurs* prônée dans certains milieux académiques, la diffusion rendant les objets accessibles aux chercheurs mais également au public – ce qui justifie leur place comme phénomène culturel de par leur diffusion

⁴⁷⁷ Grant, professeur d'université, faisant preuve d'une approche méthodologique et se référant à une partie importante des écrits utilisés dans ce travail ; malgré le lectorat cible de la collection qui se veut plus large.

⁴⁷⁸ La taille de la collection, bien plus importante que celle de Rutgers University Press, étant également un facteur important.

⁴⁷⁹ Non pas pour *Invasion of the Body Snatchers*, mais pour une approche académique de la science-fiction américaine pendant la Guerre Froide ; et d'un manière plus large révélatrice des nouvelles approches et méthodes dans le champ académique arrivant avec les *cultural studies*, dont les objets d'études ne se limitent plus à un certain canon filmique restreint mais prennent en considération des objets auparavant ignorés par les *classical film studies*.

répétée –, l'étude d'un film dans le milieu académique suscitant l'intérêt et la réaction de pairs et par conséquent plus de publications. Loin de l'idée de ce travail de proposer que ce mécanisme est universel et applicable à chaque objet, mais dans le cadre de *Invasion of the Body Snatchers* ces trois vecteurs ont certainement permis une légitimation du film aussi bien dans le champ académique que dans celui du grand public dont les chances de se retrouvés confrontés à l'un des films augmente – par des mécanismes sociaux dont l'analyse dépasse la portée de ce travail – avec l'intérêt renouvelé pour le film par des spécialistes⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ Qu'il s'agisse de chercheur, d'auteurs d'ouvrages spécialisés, de curateurs de collections ou de programmeurs de cinéma.

Conclusion

Dans un article s'intéressant aux stratégies d'auto-canonicalisation du producteur américain Walt Disney⁴⁸¹, Dick Tomasovic évoque une exposition à Paris en 2006 dédiée au producteur, dont il interprète la conception comme une tentative de canonicalisation de son sujet. L'auteur évoque le paradoxe sur lequel cette exposition se construit : « Disney et ses œuvres se trouvent canonicalisés par une exposition qui se donne pour ambition d'expliquer les raisons mêmes de cette canonicalisation. C'est évidemment d'abord quelque peu naïf. »⁴⁸². L'auteur procède ensuite à voir, à travers cinq films Disney, comment ces derniers constituent une partie intégrante d'une stratégie d'auto-canonicalisation – consciente – de la part du producteur. Si cette approche se concentre sur un seul *auteur* disposant d'un contrôle total sur les cinq films, et que dans le cas *Invasion of the Body Snatchers* les quatre films sont des œuvres indépendantes dont le processus de production diffère grandement de celui des films de Disney en termes de contrôle autelial, ce travail a cherché à révéler une stratégie d'auto-canonicalisation similaire présente d'une part dans les textes filmiques, mais également dans les discours se rattachant aux films.

Malgré le volume important de discours académiques relatifs au film de Siegel et à sa série de remakes, la question de sa canonicalisation n'est jamais directement abordée par les auteurs. Parmi les pistes évoquées dans l'introduction générale, ce travail a proposé de se concentrer sur celle du remake. Afin de cerner la question du remake, il a d'abord été question des origines littéraires du film et en quoi ces dernières ont créé des conditions favorables à l'existence de la série via l'instabilité de leur texte. Il a ensuite été question de considérer les tensions entre réflexivité et originalité problématisées au sein même du texte filmique des remakes. Finalement, il s'est agi de discerner dans les discours autours films la construction de *Invasion of the Body Snatchers* comme un classique du cinéma.

La première partie a permis de dessiner une définition générale du canon cinématographique, d'effectuer une rétrospective sur la réception critique des films en se focalisant sur la manière dont les discours se construisent autour du lien qu'entretient un film

⁴⁸¹ Dick Tomasovic, « Stratégies d'auto-canonicalisation: le cas Walt Disney », in Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éd.), *op. cit.*, pp. 107-116.

⁴⁸² Dick Tomasovic, *ibid.*, p. 108.

avec ses prédecesseurs dans sa réception critique. Il a également été question de l'hybridité générique des films et de ses conséquences supposées sur la *série*, et, finalement, il a été question de la foison d'interprétations offerte aussi bien par la critique que par le milieu académique. Ce bilan historiographique à permis tout d'abord de montrer que les discours autour du canon en proposent plusieurs typologies variées et que le statut du film de Siegel en tant que « classique » se construit progressivement dans la réception critique de ses remakes, et que l'hybridité générique de la série – peu relevée dans les discours sur le film – est rarement évoquée. Cette instabilité des genres, tirant ses racines dans le texte de Finney, est occultée au profit des interprétations qu'il offre. En effet, l'étude des textes académiques liés aux films ont permis de montrer sa légitimation progressive comme objet d'étude : à la fois pour leur valeur de commentaire sur une certaine pratique artistique ou industrielle, mais également de reflet de leurs contextes socio-politiques de production respectifs de par sa potentialité allégorique.

Dans la deuxième partie, il a été question des origines littéraires de *Invasion of the Body Snatchers*, tout d'abord du feuilleton en trois parties publié dans *Collider's* puis de la publication sous forme romanesque en 1955 et ses éditions ultérieures. Une lecture comparée entre les différents textes (feuilleton, film de Siegel et roman) a montré qu'un dialogue intertextuel entre les textes de Finney et l'adaptation cinématographique avait lieu. La lecture croisée a permis de constater une certaine porosité entre le film et le roman, ce premier informant une partie des changements opérés par Finney lors du transfert de son œuvre vers la forme romanesque. Finalement, un retour sur l'historique de publication du roman de Finney a permis de constater que les changements apportés au fil des éditions trouvent un certain écho dans la trajectoire de ses versions filmiques ; écho qui peut être considéré comme une stratégie de convergence médiatique visant à créer des synergies entre sortie des films et réédition des romans, mais qui a également pour effet de prolonger l'intertextualité entre films et roman bien après sa première adaptation. L'analyse effectuée permet de dresser un premier bilan quant au rôle du remake dans le processus de canonisation d'une œuvre filmique adaptée d'une source littéraire⁴⁸³, et de

⁴⁸³ La discussion sur le statut canonique du roman de Finney dans la science-fiction dépasse elle aussi l'envergure du présent travail : les questions de réception autour du roman n'ayant pas été abordées. Il convient toutefois de préciser que les multiples rééditions et la place qu'occupe *The Body Snatchers* dans les ouvrages concernant la science-fiction (et l'horreur) littéraire permettent facilement de défendre son statut, sinon de classique, au moins d'œuvre majeure dans ces genres.

mesurer le rôle de l'œuvre source comme créatrice du récit matriciel formant une formule ensuite redéployée dans toute la série.

Dans la troisième partie, il a été question des liens intertextuels qu'entretiennent les différents films du corpus des remakes officiels et de la manière dont ces liens révèlent la dialectique entre réflexivité et originalité centrale à tout remake. Les éléments narratifs comme le générique d'ouverture et l'utilisation d'une voix off et la récurrence de figures comme le cri des *pod people* ou la scène de camouflage rendent évidente cette tension : celle d'un texte cherchant à se démarquer d'un autre tout en lui rendant hommage. Finalement, il a été question du statut de la série : si la suite du film est systématiquement présentée comme une série de remakes par la critique (journalistique, spécialisée et académique), les débordements et déplacements spatio-temporels d'un film au suivant permettent tout autant de considérer le corpus comme une série de fictions plurielles reposant sur la même formule⁴⁸⁴ matricielle. Le monde de *Invasion of the Body Snatchers* serait donc un monde diégétique cohérent, et chacune des versions une occurrence de la série reprenant la même formule⁴⁸⁵ mais opérant un déplacement spatio-temporel. Dans tous les cas, l'ensemble de ces éléments montre comment chaque film de la série, de par son texte, y confirme son appartenance tout en problématisant son essence-même. En reconduisant certains motifs et schémas narratifs, chaque version valide l'existence des précédentes et assure que leur existence ne soit pas oubliée ; puisque c'est son existence même qui en dépend.

Finalement, dans la quatrième partie, il a été question de l'évolution du statut des films à travers le discours de leurs auteurs, de leur diffusion ultérieure et des discours académique y étant attachés. L'étude de ces trois vecteurs de canonisation a montré que ce changement de statut n'est pas imputable à un seul élément isolable, mais plutôt à un ensemble de facteurs interdépendants. Cette dépendance pouvant prendre même forme au sein d'un seul de ces vecteurs en particuliers : le discours de Siegel étant rendu possible par sa relative réussite

⁴⁸⁴ Le terme formule est utilisé ici au sens de « matrice consignée dans une *bible* et formalisée dans le pilote de chaque œuvre. » [Stéphane Benassi, « Sérialité(s) », in Sarah Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 80] ; le pilote étant ici l'adaptation originale de Siegel qui informerait chacune de ses suites.

⁴⁸⁵ Formule dont les « paramètres invariants » seraient les prémisses du récit (sa source littéraire), certaines scènes (par exemple celle du camouflage) et éléments clés (l'insomnie).

commerciale et le statut d'auteur qui lui est rétroactivement attribué, *Invasion of the Body Snatchers* participant d'une certaine mesure de cette réévaluation. Cette dépendance peut se manifester dans ses aspects très pratiques : l'accès facilité au film par ses rediffusions télévisées facilite grandement le travail de chercheurs, et peut s'avérer un facteur décisif dans l'inclusion du film dans un discours. Les trois vecteurs analysés dans cette partie ne sont certainement pas les seuls ayant contribué à la canonisation du film : les discours d'autres réalisateurs sur le film⁴⁸⁶, mythes autour de la postproduction des films de Siegel, Ferrara et Hirschbiegel, et la réarticulation de certains de ses motifs dans d'autres productions audio-visuelles. Les facteurs étudiés ont relevé l'importance du processus de remake dans cette canonisation : la sortie du remake coïncidant avec l'intensification du rythme de publication d'articles académiques relatifs au film, et permettant également à de nouveaux réalisateurs⁴⁸⁷ de s'exprimer sur les œuvres antérieures. Le remake, sans être une condition *sine qua non* de la réévaluation du statut d'un film, semble pourtant entretenir une relation dialectique de co-dépendance avec son œuvre source et puise dans son *aura*⁴⁸⁸ tout en confirmant cette dernière.

Bien que ce travail ait montré que l'instabilité⁴⁸⁹ du récit de Finney aie créé un terrain fertile pour les remakes, et que ceux-ci ont sans aucun doute contribué au changement progressif du statut du film de Siegel, il serait faux de postuler qu'il en est le seul : l'apparition progressive du statut d'auteur dans le champ académique et critique durant toute la moitié deuxième du XX^{ème} siècle⁴⁹⁰, la réévaluation des films de série B dans la critique académique⁴⁹¹, sa potentialité

⁴⁸⁶ Par exemple le discours de Sam Peckinpah, auteur ayant lui aussi connu une réévaluation de son statut d'auteur, qui à plusieurs reprises a prétendu avoir contribué au scénario du film; propos rapidement balayés par Siegel dans une entrevue. Nancy Steffen-Fluhr, « Women and the Inner Game of Don Siegel's *Invasion of the Body Snatchers* », *Science Fiction Studies*, vol. 11, n° 2, juillet 1984, p. 151.

⁴⁸⁷ Le terme réalisateur peut également renvoyer ici, au sens plus large, aux acteurs de l'industrie cinématographique ; comme c'est le cas dans les discours autour du film de 2007.

⁴⁸⁸ L'*aura* est évoquée ici au sens proposé par Walter Benjamin. Voir Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, trad. de l'allemand par J.A. Underwood, London, Penguin, 2008 [1939].

⁴⁸⁹ Le terme d'instabilité est utilisé ici pour désigner d'une part l'existence de deux versions de l'histoire de Finney sur deux supports (feuilleton et roman), mais également pour signifier les modifications apportées au roman lors de ses rééditions ultérieures.

⁴⁹⁰ Une apparition qui entraîne l'élévation de Siegel au statut d'auteur, notamment amorcé par sa redécouverte à la fin des années 1950 par des jeunes critiques des cahiers du cinéma.

⁴⁹¹ Une réévaluation qui est amorcée, entre autres, par l'article de Sontag évoqué dans ce travail.

d'interprétation dans des champs divers, les connivences avec la série anglaise *Quatermass*⁴⁹² elle aussi partie intégrante du canon de la science-fiction. Il n'est même pas certain qu'une étude plus exhaustive parvienne à décrire dans ses détails les plus précis le processus de canonisation qu'a connu *Invasion of the Body Snatchers*.

Quoi qu'il en soit, la place qu'occupe aujourd'hui le film dans l'imaginaire collectif est indéniable : des images iconiques de la série se retrouvent régulièrement dans la culture populaire (fig. 26), son postulat de départ a au moins donné naissance à une série télévisée⁴⁹³ et inspiré plusieurs épisodes d'autres (fig. 27), le remake⁴⁹⁴ de *The Stepford Wives*⁴⁹⁵ – film dont l'histoire repose également sur la duplication des membres d'une communauté – opère à un retournement de la scène du baiser du film de Siegel dans laquelle le baiser est utilisé par une femme pour convaincre son mari de son humanité (fig. 28). Manifestations de la manière dont *Invasion of the Body Snatchers* a marqué l'imaginaire de plusieurs générations de producteurs, scénaristes et réalisateurs. Ces variantes et reprises, encore jamais étudiées en détail au moment de la rédaction de ce travail, pourraient servir de point de départ dans la création d'un nouveau modèle du processus de remake s'articulant autour de la contagion culturelle de motifs (formels ou narratifs) au sein des productions audio-visuelles. Ce modèle épidémiologique, déjà partiellement développé dans les textes de Richard Dawkins⁴⁹⁶, Susan Blackmore⁴⁹⁷ et Dan Sperber⁴⁹⁸ permettrait de considérer la sérialité dans un corpus plus vaste de productions et s'intéressant à la manière dont les *memes* – unités de culture transmissibles – émanent et varient au sein, par exemple, d'un genre filmique donné. Cette approche épidémiologique aurait également l'avantage de pouvoir s'appliquer à n'importe quel texte filmique, pour autant qu'un *meme* puisse être identifié au sein du texte filmique, sans devoir nécessairement dépendre de catégories sérielles déjà existantes et parfois très restrictives dans leurs définitions.

⁴⁹² Une série qui s'articule elle-aussi autour d'une invasion extraterrestre d'origine biologique ; et dont le premier film sorti en 1955 a également donné lieu à de nombreuses suites ou *spin-offs* télévisés.

⁴⁹³ *Invasion*, Shaun Cassidy, ABC, 2005.

⁴⁹⁴ *The Stepford Wives (Et l'homme créa la femme)*, Frank Oz, 2004.

⁴⁹⁵ *The Stepford Wives (Les femmes de Stepford)*, Bryan Forbes, 1975.

⁴⁹⁶ Richard Dawkins, « Memes : The New Replicators » in Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 2006 [1976], pp. 189-201.

⁴⁹⁷ Susan Blackmore, *The Meme Machine*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

⁴⁹⁸ Dan Sperber, *Explaining Culture: A Naturalistic Approach*, Oxford/Cambridge, Blackwell, 2002 [1996].

En conclusion, il serait opportun de reprendre une prévision faite par certains auteurs affirmant que « étant donné ces nouvelles technologies [ingénierie génétique, intelligence artificielle, la robotique et l'internet], il faut nous attendre à ce que la version originale de *Invasion of the Body Snatchers* reste pertinente et convaincante et qu'il y aura encore d'autres remakes dans le futur. »⁴⁹⁹. L'occasion idéale pour les futures générations d'historiens et théoriciens du cinéma d'explorer encore l'objet passionnant que représente cette série ; et pour les critiques de souligner encore une fois l'ironie de dupliquer sans cesse un film dont le thème central est la perte d'émotions engendrée par cette dernière.

⁴⁹⁹ « Given these new technologies, we should expect the original version of *Invasion of the Body Snatchers* to remain relevant and compelling for viewers, and that there will be yet further remakes in the future. » [Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 104].

ANNEXES



Figure 1: Affiche one sheet de *Invasion of the Body Snatchers* (1956)

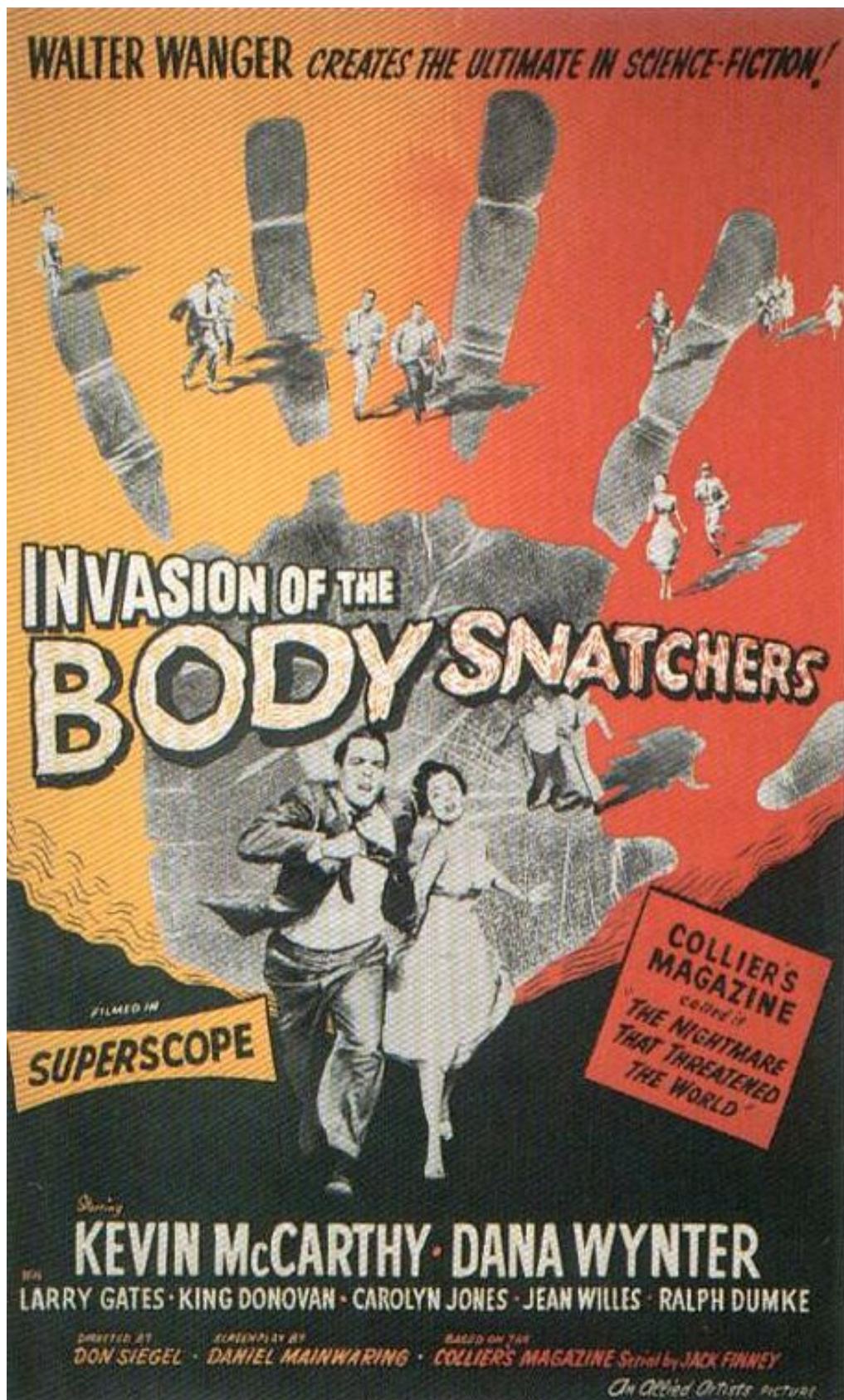


Figure 2: Poster de *Invasion of the Body Snatchers* (1956)

THE ALL-TIME HORROR CLASSIC

Why are these people running?



INVASION OF THE

BODY SNATCHERS



NOW FOR THE 1st TIME !
THE ORIGINAL VERSION
HOLLYWOOD DIDN'T DARE SHOW !

Released by CRYSTAL PICTURES, INC.

Figure 3: Affiche 2x77 éditée par Crystal Pictures à l'occasion de la ressortie en salles de *Invasion of the Body Snatchers* (1956) en 1977

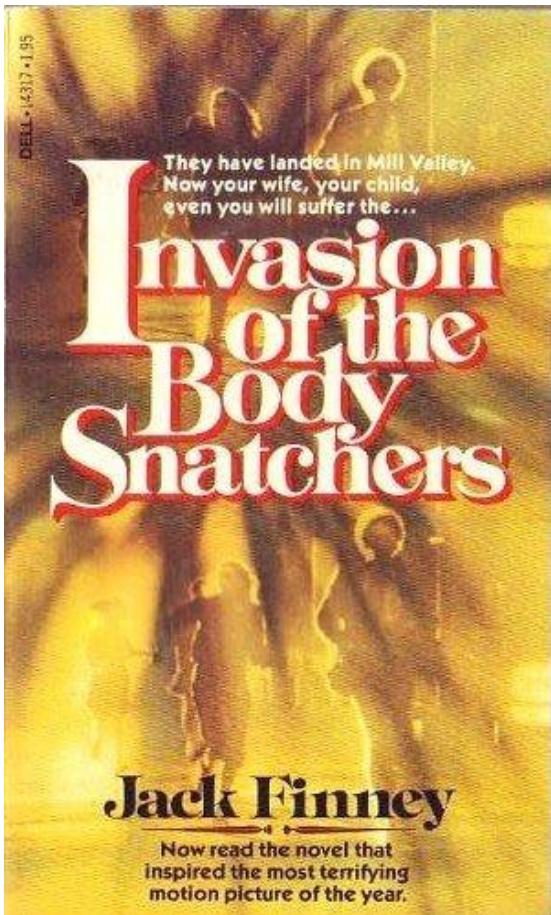


Figure 4: Couverture de la réédition par Dell (1978).

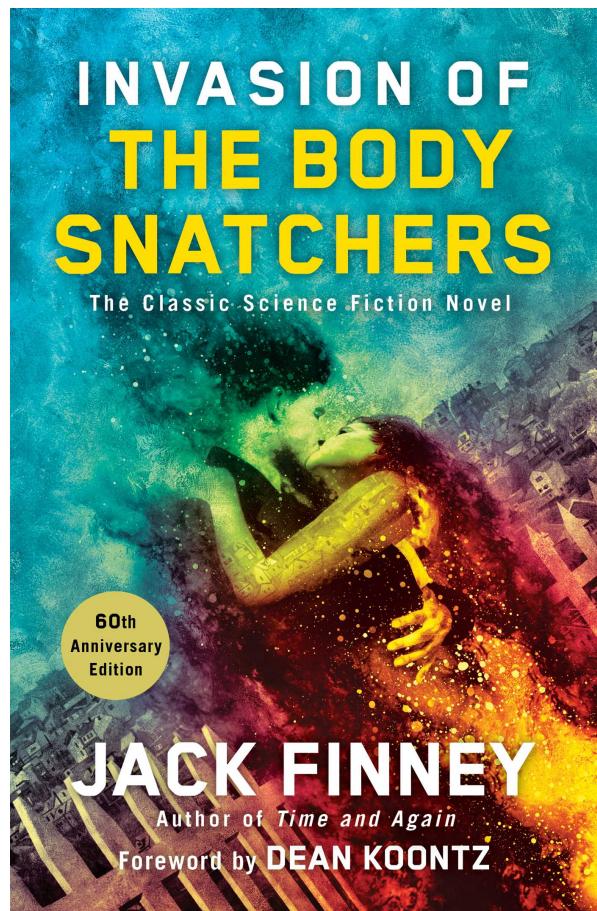


Figure 5: Couverture de l'édition « 60^{ème} anniversaire » publiée par Touchstone en 2015.



Figure 6: Générique de *Invasion of the Body Snatchers* (1956).



Figure 7: Générique de *Invasion of the Body Snatchers* (1978).

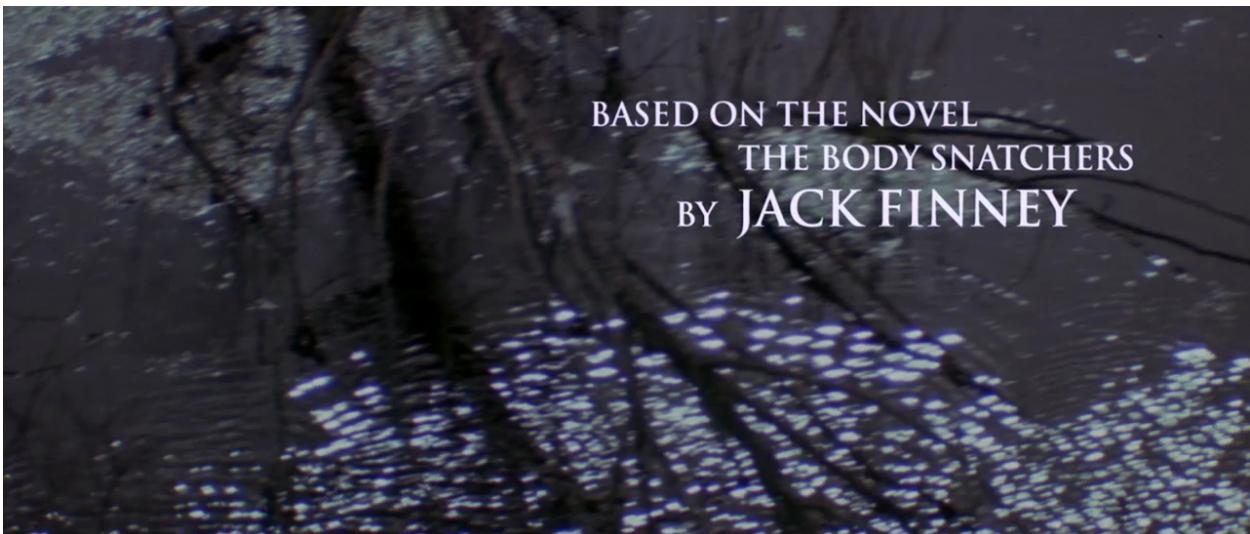


Figure 8: Générique de *Body Snatchers* (1993).



Figure 9: Générique de *The Invasion* (2007).



Figure 10: Voyage des pods de l'espace à la terre dans le générique de *Invasion of the Body Snatchers* (1978)



Figure 11: Générique de *Body Snatchers* (1993).



Figure 12: Générique de *The Invasion* (2007).



Figure 13: Travelling sur Dr. Carol Bennett dans la séquence finale de *The Invasion* (2007).

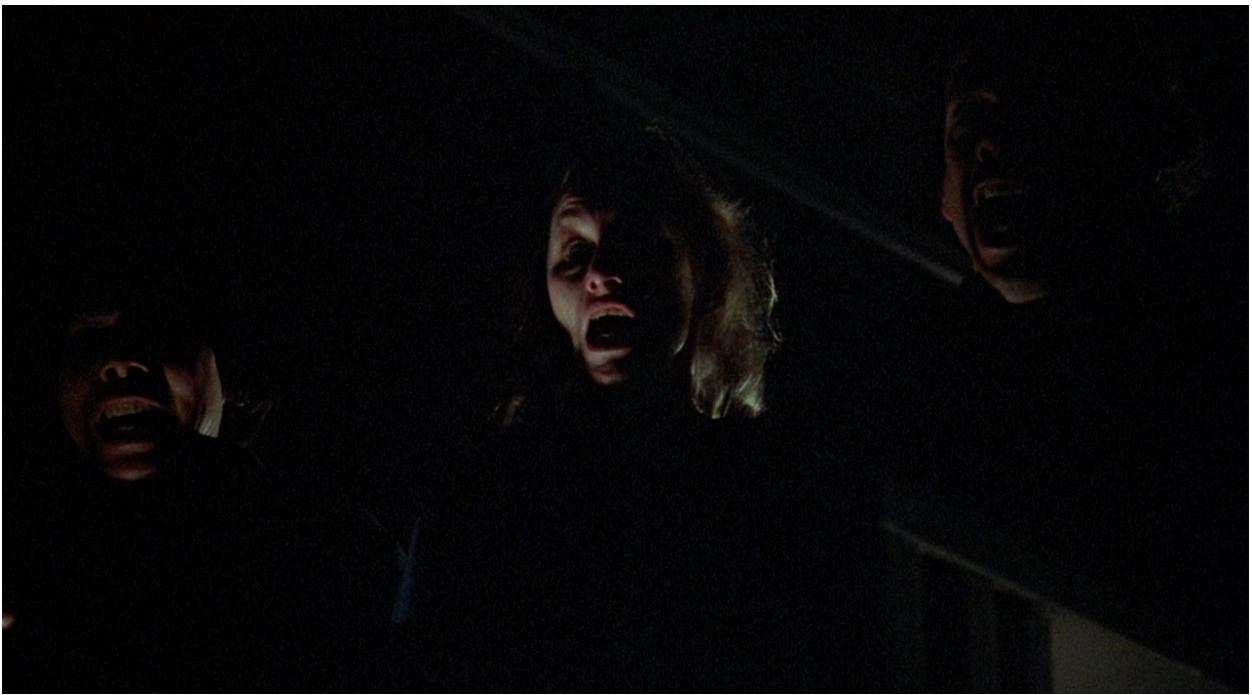


Figure 14: Première apparition en voix in du cri dans *Invasion of the Body Snatchers* (1978).



Figure 15: Première image de la deuxième apparition en *in* du cri, avec pointage du doigt, dans *Invasion of the Body Snatchers* (1978).



Figure 16: Fin du zoom, 25 images plus tard, de la deuxième apparition du cri dans *Invasion of the Body Snatchers* (1978).



Figure 17: Elizabeth révèle la position de Matthew dans *Invasion of the Body Snatchers* (1978).



Figure 18: Le cri silencieux dans *The Invasion* (2007).



Figure 19: Confrontation entre Elizabeth/Matthew et Nancy dans *Invasion of the Body Snatchers* (1978).

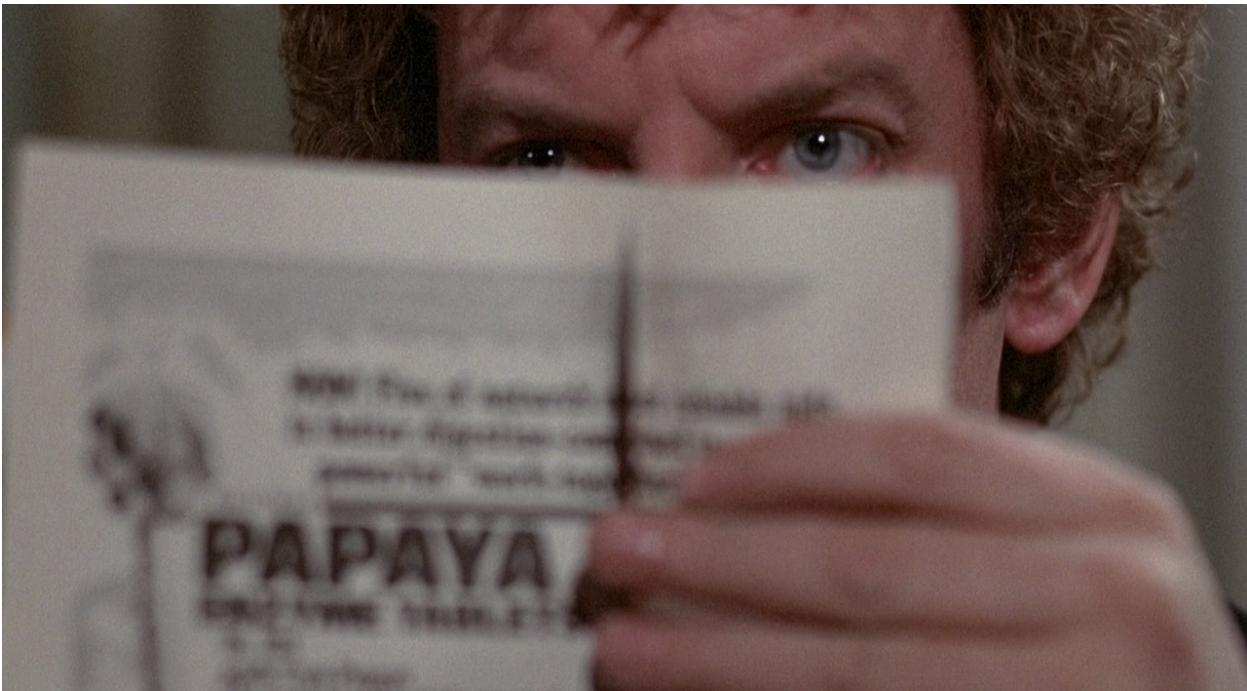


Figure 20: Matthew découpant des articles de journaux dans *Invasion of the Body Snatchers* (1978).



Figure 21: Jenn confrontant Marti et Tim dans *Body Snatchers* (1993).



Figure 22: Becky et Miles confrontant Sam dans *Invasion of the Body Snatchers* (1956).



Figure 23: Un policier s'approche de Carol depuis l'arrière-plan dans *The Invasion* (2007).



Figure 24: Un policier lui aussi camouflé donne des conseils à Carol dans *The Invasion* (2007).

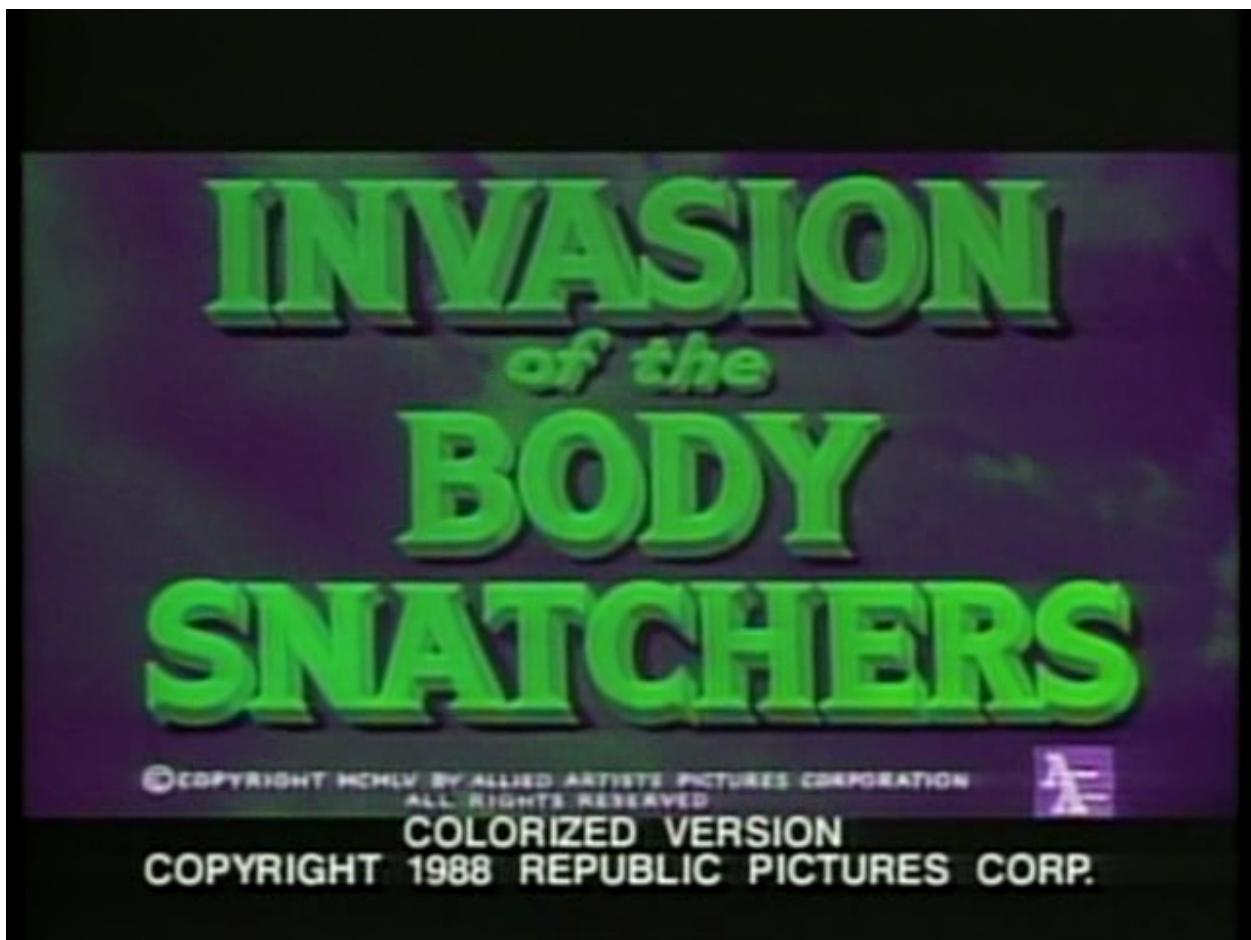


Figure 25: Carton titre de la version colorisée de *Invasion of the Body Snatchers* (1956) éditée par Republic Pictures sur VHS.



Figure 26: Reprise (et parodie) du motif iconique du cri et du mode de transmission de *The Invasion* dans un épisode de la série américaine *Rick & Morty*.



Figure 27: Les plantes veulent prendre contrôle du monde en assimilant les enfants *anti-conformistes* (gothiques, emo et vampires) de *South Park*.

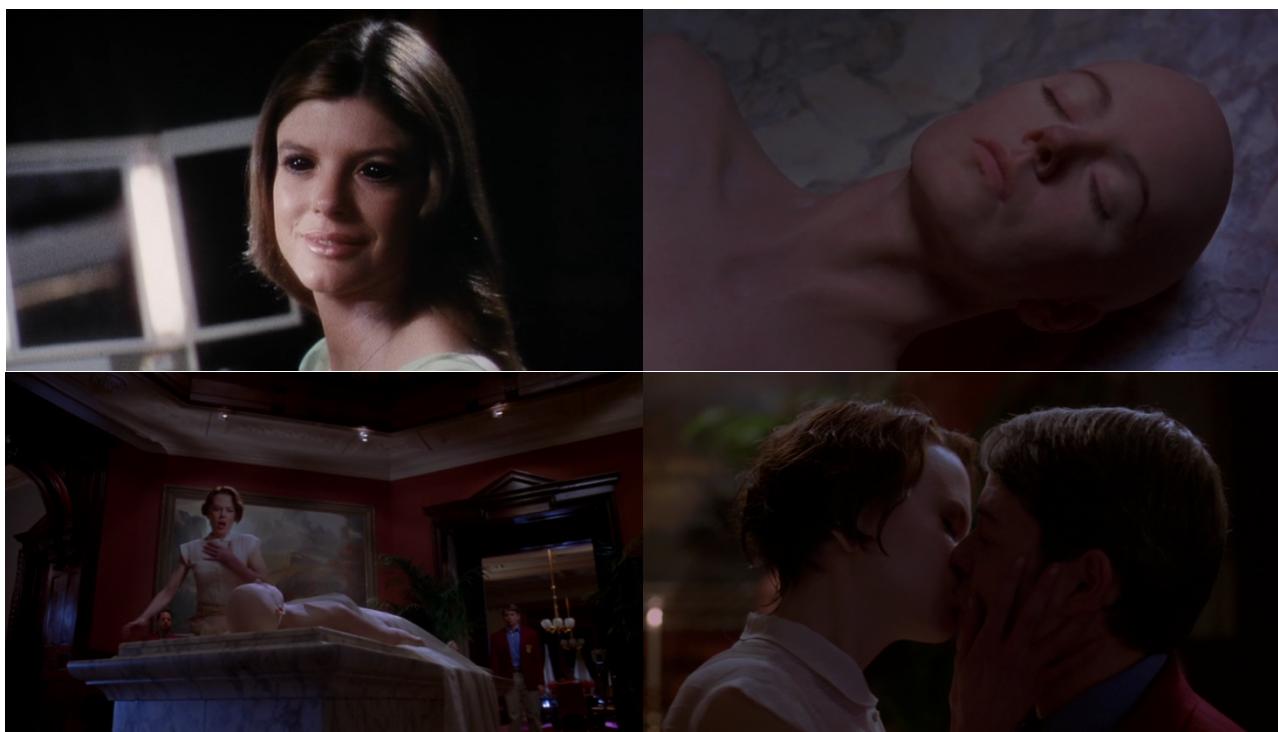


Figure 28: Des machines créées par les hommes remplacent peu à peu les femmes dans la petite communauté de Stepford dans *The Stepford Wives* (1975) et son remake de 2004 (avec... Nicole Kidman).

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

FINNEY, Jack,

- « *The Body Snatchers (First of Three Parts)* », *Collider's*, 26 novembre 1954, pp. 26-27 + 90-99.
- « *The Body Snatchers (Second of three Parts)* », *Collider's*, 10 décembre 1954, pp. 114-125.
- « *The Body Snatchers (Conclusion)* », *Collider's*, 24 décembre 1954, pp. 62-73.
- *The Body Snatchers*, New York, Dell Books, 1955.
- *The Invasion of the Body Snatchers*, New York, Fireside, 1989.
- *Invasion of the Body Snatchers*, New York, Prion, 1999.
- *Invasion of the Body Snatchers*, New York/London/Toronto/Sydney/New Delhi, Touchstone, 2015 [1989].

Littérature secondaire :

Invasion of the Body Snatchers :

BADMINGTON, Neil, « Pod almighty!; or, humanism, posthumanism, and the strange case of *Invasion of the Body Snatchers* », *Textual Practice*, vol. 15, n° 1, 2001, pp. 5-22.

BÉGHIN, Cyril (réd.), « L'invasion des profanateurs de sépultures », *Livret et fiche transmettre le cinéma*, Cahiers du cinéma/CNC, Paris, 2014.

CHION, Michel, « Les enfants du remake. Sur deux versions des « Body Snatchers » », *Positif*, n° 459, mai 1999, pp. 100-103.

DEVILLIO, Sloan, « The Self and Self-less in Campbell's *Who Goes There?* and Finney's *Invasion of the Body Snatchers* », *Extrapolation*, vol. 29, n° 2, été 1988, pp. 179-188.

DUPRÉ, Vincent, « L'Invasion des profanateurs de sépultures », *Jeune Cinéma*, n° 326-327, automne 2009, pp. 106-108.

FREUND, Charles, « Pods over San Francisco », *Film Comment*, vol. 15, n° 1, janvier/février 1979, pp. 22-25.

GEORGI, Sonja et LOOCK, Kathleen (éd.), *Of Body Snatchers and Cyberpunks*, Göttingen, University of Göttingen Press, 2011.

GRANT, Barry Keith, *Invasion of the Body Snatchers*, London, BFI/Palgrave MacMillan, 2010.

GREGORY, Charles T., « The Pod Society Versus the Rugged Individualists », *Journal of Popular Film*, vol. 1, n° 1, hiver 1972, pp. 2-14.

HENDERSHOT, Cyndy, « The Invaded Body: Paranoia and Radiation Anxiety in *Invaders from Mars*, *It Came from outer Space*, and *Invasion of the Body Snatchers* », *Extrapolation*, vol. 39, n° 1, 1998, pp. 26-39.

HIGASHI, Sumiko, « Invasion of the Body Snatchers: Pods then and now », *Jump Cut*, n° 24-25, mars 1981, pp. 3-4.

HOBERMAN, J., « Paranoia and the Pods », *Sight and Sound*, vol. 4, n° 5, mai 1994, pp. 28-31.

JOHNSON, Glen M., « We'd Fight... We Had To. *The Body Snatchers* as Novel and Film », *Journal of Popular Culture*, vol. 13, n° 1, été 1979, pp. 5-16.

KAEL, Pauline, « Pods » in Sanford Schwartz (éd.), *The Age of Movies: Selected Writings of Pauline Kael*, New York, Library of America, 2011 [1978], pp. 358-367.

LAVALLEY, Al (éd.), *Invasion of the Body Snatchers*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.

LAVERY, David, « Departure of the Body Snatchers, or the Confessions on a Carbon Chauvinist », *The Hudson Review*, vol. 39, n° 3, automne 1986, pp. 383-404.

LEGACY, Arthur, « *The Invasion of the Body Snatchers*: A Metaphor for the Fifties », *Litterature/Film Quarterly*, vol. 6, n° 3, été 1978, pp. 285-292.

LOOCK, Kathleen, « The Return of the Pod People: Remaking Cultural Anxieties in *Invasion of the Body Snatchers* », in Constantine Vervis et Kathleen Loock (éd.), *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/Remodel*, Londres, Palgrave MacMillan, 2012, pp. 122-144.

MANN, Katrina, « < You're Next! >: Postwar Hegemony Besieged in Invasion of the Body Snatchers », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 1, automne 2004, pp. 49-68.

MCGEE, Mark Thomas, *Invasion of the Body Snatchers: The Making of a Classic*, Duncan, BearManor, 2012.

MEEKER, Natania, SZABARI, Antónia, « From the Century of the Pods to the Century of the Plants: Plant Horror, Politics, and Vegetal Ontology », *Discourse*, vol. 34, n° 1, hiver 2002, pp. 32-58.

NELSON, Erika, « *Invasion of the Body Snatchers*: Gender and Sexuality in Four Film Adaptations », *Extrapolation*, vol. 52, n° 1, 2011, pp. 51-74.

PEDERSEN, Hellen M., STEFFEN-FLUHR, Nancy, « Altering Invasion of the Body Snatchers », *Science Fiction Studies*, vol. 12, n° 1, mars 1985, pp. 105-110.

SAHOTA, Shalimar, « What Went Wrong: The Invasion », Boxoffice Prophets [en ligne]. Adresse: <http://www.boxofficeprophets.com/column/index.cfm?columnID=13741>, consulté le 12.11.2016.

SCHNEIDER, Jerry L., *Invasion of the Body Snatchers – Film Locations: Then & Now*, Victorville, Corriganville Press, 2009.

STEFFEN-FLUHR, Nancy, « Women and the Inner Game of Don Siegel's *Invasion of the Body Snatchers* », *Science Fiction Studies*, vol. 11, n° 2, juillet 1984, pp. 139-153.

TURNER, Georges, « A Case for Insomnia », *American Cinematographer*, vol. 78, n° 3, mars 1997, pp. 77-81.

Remake, adaptation, sérialité, hypertextualité :

Sérialité

BENASSI, Stéphane,

- « Sérialité(s) », in Sarah Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 75-105.
- « Télévision et sérialité : Eléments pour une typologie des genres fictionnels télévisuels », Thèse de doctorat, Univeristé de Metz, janvier 1998.

BENJAMIN, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, trad. de l'allemand par J.A. Underwood, London, Penguin, 2008 [1939].

BERTON, Mireille et PORTMANN, Sylvain (dir.), « Dossier : séries télévisées contemporaines », *Décadrages*, n° 32-33, printemps 2016, pp. 12-166.

ECO, Umberto,

- « Le mythe de Superman », *Communications*, vol. 24, n° 1, 1976, pp. 24-40.
- « Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics », *Daedalus*, vol. 114, n° 4, automne 1985, pp. 161-184.
- « Innovation et répétition : Entre esthétique moderne et post-moderne », trad. de l'américain par Marie-Christine Gamberini, *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994 [1985], pp. 9-26.

JESS-COOKE, Carolyn et VERVIS, Constantine, *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*, Albany, State University of New York Press, 2010.

LEFEBVRE, Martin, *Psycho: De la figure au musée imaginaire*, Montréal/Paris, Harmattan, 1997.

SILVERMAN, Stephen M., « Hollywood Cloning: Sequels, Prequels, Remakes and Spin-Offs. », *American Film*, vol. 3, n° 9, juillet-aout 1978, pp. 24-30.

Adaptations

CARTMELL, Deborah (éd.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2012.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York/London, Routledge, 2006.

JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York/London, New York University Press, 2008 [2006].

LEITCH, Thomas, *Film Adaptation & Its Discontents*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007.

TELOTTE, J. P. et DUCHOVNAY, Gerald (éd.), *Science Fiction Film, Television, and Adaptation*, New York/London, Routledge, 2012.

Remake

FORREST, Jennifer et KOOS, Leonard R. (éd.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 2002.

HORTON, Andrew et MCDUGAL, Stuart Y. (éd), *Play it again, Sam – Retakes on Remakes*, Berkeley/Los Angeles, London, University of California Press, 1998.

LOOCK, Kathleen et VERVIS, Constantine (éd.), *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/Remodel*, Londres, Palgrave MacMillan, 2012.

VERVIS, Constantine, *Film Remakes*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.

ZANGER, Anat, *Film Remakes as Ritual and Disguise*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

Hypertextualité

BOON, Marcus, *In Praise of Copying*, Cambridge, Harvard University Press, 2013 [2010].

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1982].

LÉVI-STRAUSS, Claude, « La structure des mythes » in *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958, pp. 227-257.

Canonisation :

BIANCHI, Petro, BURSI, Giulio et VENTURINI, Simone (éd.), *Il canone cinematografico : XVII Convegno internazionale di studi sul cinema*, Udine, Forum, 2011.

BLOOM, Harold, *The Western Canon: The Books and School of Ages*, New York/San Diego/London, Harcourt Brace & Company, 1994.

EYERMAN, Ron, « The Past in the Present: Culture and the Transmission of Memory », *Acta Sociologica*, vol. 47, n° 2, juin 2004, pp. 159-169.

HIRSCH, E. D., Klett, Joseph F., TREFIL, James, *The New Dictionary of Cultural Literacy*, Boston/New York, Houghton Mifflin, 2002.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de minuit, 1979.

ROSENBAUM, Jonathan, *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004.

SCHRADER, Paul, « Cannon Fodder », *Film Comment*, septembre-octobre 2006, pp. 33-49.

STAIGER, Janet, « The Politics of Film Canons », *Cinema Journal*, vol. 24, n° 3, printemps 1985, pp. 4-23.

Cinéma et société :

Cinéma et société

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 2011 [1981].

BOILLAT, Alain, *Cinéma, machine à mondes*, Chêne-Bourg, Georg, 2014.

JOST, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS Editions, 2011.

KELLNER, Douglas, RYAN, Michael, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1990 [1988].

KING, Geoff, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, London, I. B. Tauris, 2002.

KIRSHNER, Jonathan, *Hollywood's Last Golden Age: Politics, Society, and the Seventies Film in America*, Ithaca, Cornell University Press, 2012.

KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler*, trad. de l'anglais par Claude B. Levenson, Lausanne, L'âge d'homme, 2009 [1946].

MATTHEWS, Melvin E. Jr, *Hostile Aliens, Hollywood and Today's News. 1950s Science Fiction Films and 9/11*, New York, Algora Publishing, 2007.

O'CONNOR, John E. (éd.), *American history/American film: interpreting the Hollywood image*, New York, Ungar, 1979.

ROBINSON, Douglas, *American Apocalypses – The Image of the End of the World in American Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985.

Cinéma et Guerre Froide

BARTHES, Roland, « Martiens » in *Mythologies*, Paris, Édition Points, 2005 [1954], pp. 45-47.

BISKIND, Peter, *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us To Stop Worrying and Love the Fifties*, New York, Pantheon Books, 1983.

BOOKER, M. Keith, *Alternate Americas: Science Fiction Films and American Culture*, Westport CT/London, Praeger, 2006.

CURTIN, Michael, « The Discourse of « Scientific Anti-Communism » in the « Golden Age » of Documentary », *Cinema Journal*, vol. 32, n° 1, automne 1992, pp. 3-25.

DOWDY, Andrew, *The films of the fifties: The American state of mind*, New York, Morrow, 1973.

HOBERMAN, J., *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*, New York/London, The New Press, 2011.

KUTNIK, Frank, NEALE, Steve, NEVE, Brian et STANFIELD, Peter (éd.), “Un-American” Hollywood, New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, 2007.

ROGIN, Michael, *Ronald Reagan: The Movie, and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1988 [1987].

RUBIN, Andrew N., *Archives of Authority: Empire, Culture and the Cold War*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2012.

SHAW, Tony,

– *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus*, London/New York, I.B. Tauris, 2006.

– *Hollywood's Cold War*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.

SONTAG, Susan, « The imagination of disaster », in *Against interpretation*, New York, Picador, 1966 [1965], pp. 209-225.

TSUTSUI, William M., « Looking Straight at ‹ Them! › Understanding the Big Bug Movies of the 1950s », *Environmental History*, vol. 12, n° 2, avril 2007, pp. 237-253.

VENNER, Mark, « The Cinema of Paranoia », *Film Ireland*, n° 84, décembre 2001/janvier 2002, pp. 20-23.

Films de science-fiction, films d'horreur :

Films de science-fiction

BOOKER, Keith M., *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*, Lanham/Toronto/Plymouth, The Scarecrow Press, 2010.

DUFOUR, Éric, *Le cinéma de science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2011.

GRANT, Barry Keith, *100 Science Fiction Films*, Londres, BFI/Palgrave MacMillan, 2013.

HUGHES, Howard, *Outer Limits: The Filmgoer's Guide to the Great Science-Fiction Films*, London, I.B. Tauris, 2014.

MITCHELL, Charles P., *A Guide to Apocalyptic Cinema*, Westport/London, Greenwood Press, 2001.

TELOTTE, J. P., *Science Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 [2001].

Films d'horreur

BENSCHOFF, Barry M. (éd.), *A Companion to the Horror Film*, Oxford/Cambridge, Blackwell, 2014.

BENSON-ALOTT, Caetlin, *Killer Tapes and Shattered Screens. Video Spectatorship from VHS to File Sharing*, Berkley/Los Angeles/London, University of California Press, 2013.

PRINCE, Stephen (éd.), *The Horror Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004.

TUDOR, Andrew, *Monsters and Mad Scientists - A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford/Cambridge, Basil Blackwell, 1989.

Mémétique :

BLACKMORE, Susan, *The Meme Machine*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

BOYD, Robert, RICHERSON, Peter J., *Culture and the Evolutionary Process*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.

DAWKINS, Richard, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 2006 [1976].

LENCLUD, Gérard, « La culture s'attrape-t-elle ? », *Communications*, vol. 66, n° 1, 1998, pp. 165-183.

PAILLARD, Bernard, « Petite historique de la contagion », *Communications*, vol. 66, n° 1, 1998, pp. 9-19.

PERNICK, Martin S., « Contagion and Culture », *American Literary History*, vol. 14, n° 4, hiver 2002, pp. 858-865.

SUPERBER, Dan, *Explaining Culture: A Naturalistic Approach*, Oxford/Cambridge, Blackwell, 2002 [1996].

TVTropes, <http://tvtropes.org/>, consulté le 20.11.2016.

WALD, Priscilla, *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham/London, Duke University Press, 2008.

Politique et Histoire américaine :

CARNES, Mark C. et GARRATY, John A., *The American Nation: A History of the United States (Fourteenth Edition)*, Boston, Prentice Hall, 2012 [2003].

EVANS, Stanton M., *Blacklisted by History: The Untold Story of Senator Joe McCarthy and his Fight Against America's Enemies*, New York, Crown Forum, 2007.

FARIELLO, Griffin, *Red Scare: Memories of the American Inquisition*, New York, W.W. Norton, 1995.

HARVEY, David, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2007 [2005].

MCMAHON, Robert, *The Cold War: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

NADEL, Alan, *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism, and the Atomic Age*, Durham/London, Duke University Press, 1995.

NAVASKY, Victor S., *Naming Names*, New York, Open Road, 1991 [1980].

ROSZAK, Theodore, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Berkeley, University of California Press, 1969.

STROSS, Landon R. Y., *The Second Red Scare and the Unmaking of the New Deal Left*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2013.

History, Art & Archives. United States House of Representatives, <http://history.house.gov/>, consulté le 04.12.2016.

Sémiologie et sémio-pragmatique :

METZ, Christian, « Le film de fiction et son spectateur », *Communications*, vol. 23, n° 1, 1975, pp. 108-135.

ODIN, Roger, « L'entrée du spectateur dans la fiction », in Jaques Aumont et Jean-Louis Leutrat (éd.), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, pp. 198-213.

Voix au cinéma :

CHION, Michel, *La Voix au Cinéma*, Paris, Editions de l'Étoile, 1982.

KOZLOFF, Sarah, *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1988.

Paranoïa et psychanalyse :

CAPGRAS, Joseph, « L'illusion des « sosies » dans un délire systématisé chronique », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, n° 11, 1923, pp. 6-16.

MCMAHON, David F., « The Psychological Significance of Science Fiction », *Psychoanalytic Film Review*, vol. 78, n° 2, été 1989, pp. 281-295.

WEAD, George, « Toward a Definition of Filmnoia », *The Velvet Light Trap*, n° 13, automne 1974, pp. 2-6.

Monographies :

BRENEZ, Nicole, *Abel Ferrara*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2007.

CIEUTAT, Michel, « Philip Kaufman ou l'éclectisme comme humanisme », *Positif*, n° 326, avril 1988, pp. 10-13.

DEMPSEY, Michael, « Invaders and Encampments: The Films of Philip Kaufman », *Film Quarterly*, vol. 32, n° 2, hiver 1978-1979, pp. 17-27.

FARBER, Stephen, « Hollywood Maverick », *Film Comment*, vol. 15, n° 1, janvier/février 1979, pp. 26-31.

INSDORF, Annette, *Philip Kaufman*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2012.

LOVELL, Alan, *Don Siegel*, London, BFI, 1977 [1975].

MILLER, Henry K. (éd.), *The Essential Raymond Durgnat*, London, BFI/Palgrave MacMillan, 2014.

Réception critique :

Invasion of the Body Snatchers [1956] :

A. D., « Science-Fiction Tale Exciting Most of the Way », *Los Angeles Times*, 2 mars 1956.

A. F., « L'Amérique des aliens », *Télérama*, 21 octobre 2009.

ANDERSON, Lindsay, « Shocking », *New Statesman and Nation*, 6 octobre 1956.

BILLOUD, P., « L'invasion », *L'Express*, 13 novembre 1967.

BOILLON, Céline, « L'invasion des profanateurs de sépultures », *La Croix*, 11 janvier 1968.

C. S., « L'invasion des profanateurs de sépultures », *Combat*, 7 novembre 1967.

CHAZAL, Robert, « L'invasion des profanateurs de sépultures », *France Soir*, 9 novembre 1967.

D. R., « L'invasion des profanateurs de sépultures », *L'Événement du Jeudi*, 14 avril 1986.

DE BARONCELLI, Jean, « L'invasion des profanateurs de sépultures », *Le Monde*, 12 novembre 1967.

DRUKER, Don, « Invasion of the Body Snatchers », *The Chicago Reader*, 1997.

F. J., « Invasion of the Body Snatchers », *Daily Film Reviewer* [London], 23 août 1956.

FOX, Fred W., « Invasion of the Body Snatchers », *Mirror-News*, 1^{er} mars 1956.

FERENCZI, Aurélien, « Reprises. L'invasion des profanateurs... », *L'Express*, 11 avril 1986.

GARRIGOU-LAGRANGE, « L'angoisse vous prend aux tripes », *Témoignage Chrétien*, 23 novembre 1967.

HAMILTON, Sarah, « Invasion of the Body Snatchers », *Los Angeles Examiner*, 1^{er} mars 1956.

HUDDLESTON, Tom, « Invasion of the Body Snatchers », *TimeOut*, 27 octobre 2014.

LIM, Dennis, « A Second Look: ‘The Invasion of the Body Snatchers’ », *Los Angeles Times*, 20 juillet 2012.

M. D., « Invasion of the Body Snatchers », *Le Canard enchaîné*, 8 novembre 1967.

MARTIN, M., « La peste brune », *Les Lettres Françaises*, 15 novembre 1967.

MOFFITT, Jack, « Invasion of the Body Snatchers », *The Hollywood Reporter*, 16 février 1956.

PEREZ, Michel, « L’invasion des profanateurs de sépultures », *Combat*, 11 novembre 1967,

PROUSE, Derek, « INVASION OF THE BODY SNATCHERS, U.S.A., 1955 », *Monthly Film Bulletin*, 1^{er} janvier 1956.

RAUGER, Jean-François, « Reprise : « L’invasion des profanateurs de sépultures », de la série B à portée philosophique », *Le Monde*, 13 janvier 2015.

REGUILHEM, Marcel, « L’invasion des profanateurs de sépultures », *Réforme*, 18 novembre 1967.

S. L., « Invasion of the Body-Snatchers. Ils volent le corps et l’esprit », *L’Humanité*, 8 novembre 1967.

YVOIRE, Jean, « L’invasion des profanateurs de sépultures », *Télérama*, 26 novembre 1967.

–, « Review : ‘Invasion of the Body Snatchers’ », *Variety*, 31 décembre 1955.

–, « A Guide to Current Films », *Sight and Sound*, vol. 26, n° 2, automne 1956, p. 112.

–, « L’invasion des profanateurs de sépultures », *Figaro*, 17 novembre 1967.

–, « L’invasion des body-snatchers », *Télé libératrice(?)*, 24 novembre 1967.

–, « Est. L’invasion des profanateurs de sépultures », *Révolution*, n° 320, 18 avril 1986.

Invasion of the Body Snatchers [1978] :

BARTHOLEMEW, David, « invasion of the body snatchers », *Cinéaste*, vol. 10, n° 1, hiver 1979, pp. 52-54.

CHAZAL, Robert, « L’invasion des profanateurs. Nouvelle version », *France Soir*, 15 février 1979.

COMBS, Richard, « Invasion of the Body Snatchers », *Monthly Film Bulletin*, 1^{er} janvier 1979.

- DE BARONCELLI, Jean, « L'invasion des profanateurs », *Le Monde*, 12 février 1979.
- F. F., « Les profanateurs reviennent », *L'Express*, 17 février 1979.
- G. A., « L'invasion des profanateurs », *Les Echos*, 13 février 1979.
- KEHR, David, « Invasion of the Body Snatchers », *The Chicago Reader*, 1978.
- KEITH, Phipps, « Invasion of the Body Snatchers », *The A.V. Club*, 29 août 2007.
- G. D., « L'invasion des profanateurs », *La Vie arrière*, 19 février 1979.
- G. L., « L'invasion des profanateurs », *Les nouvelles littéraires*, 8 février 1979.
- G. U., « INVASION OF THE BODY SNATCHERS », *Cinéaste*, vol. 9, n° 2, hiver 1978-1979, p. 60.
- MARMIN, Michel, « Contrefaçon ? », *Le Figaro*, 7 février 1979.
- MASLIN, Janet, « Screen: 'Body Snatchers' Return in All Their Creepy Glory », *The New York Times*, 22 décembre 1978.
- MAURIN, François, « Attention : profanateurs », *L'Humanité*, 16 février 1979.
- MURAT, Pierre, « L'invasion des profanateurs », *Télérama*, 18 février 1979.
- PEREZ, Michel, « L'invasion des profanateurs de Philip Kaufman. Un remake présomptueux », *Le Matin*, 12 février 1979.
- RO, J., « L'invasion des profanateurs », *La Croix*, 15 février 1979.
- , « Review: 'Invasion of the Body Snatchers' », *Variety*, 31 décembre 1977.
- Body Snatchers [1993] :**
- A. F., « Fantastique cauchemar », *La Croix*, 15 mai 1993.
- BÉ., H, « FERRARA », *Le Monde*, 16 mai 1993.
- CIMENT, Michel, « Voyages au pays de la paranoïa », *Globe Hebdo*, 9 juin 1993.
- COPPERMANN, Annie, « L'invasion des spaghetti décervelants », *Les Échos*, 10 juin 1993.
- EBERT, Roger, « Body Snatchers », *Chicago Sun-Times*, 25 février 1994.

F., J.-M., « Déjà vus », *Le Monde*, 18 mai 1993.

GLEIBERMAN, Owen, « Body Snatchers », *Entertainment Weekly*, 11 février 1994.

GROUSSET, Jean-Paul, « Body Snatchers. Ravage de cerveaux », *Le Canard enchaîné*, 9 juin 1993.

HACKSTON, Ronnie, « Body Snatchers », *Sight and Sound*, vol. 14, n° 12, décembre 2004, p. 78.

HARRINGTON, Richard, « The Body Snatchers », *The Washington Post*, 18 février 1994.

JAMES, Caryn, « Reviews/Film; The Pods Are at It Again: Hello! Anybody There? », *The New York Times*, 4 février 1994.

JONQUET, François, « Abel Ferrara a soif de mal », *Globe Hebdo*, 19 mai 1993.

LEFORT, Gérard, « Ferrara envahi par la flemme », *Libération*, 17 mai 1993.

M. P., « The Body Snatchers », *Le Point*, 12 juin 1993.

PHILLIPE, Claude-Jean, « Body Snatchers », *France Soir*, 17 mai 1993.

REMY, Vincent, « Body Snatchers », *Télérama*, 9 juin 1993.

ROY, Jean, « Des images chocs pour une parabole sur l'intolérance », *L'Humanité*, 19 mai 1993.

WACHTHAUSEN, Jean-Luc, « Abel Ferrara, un allumé chez les martiens », *Le Figaro*, 15 mai 1993.

WAXMAN, Sharon, « The Body Snatchers », *The Washington Post*, 17 mai 1993.

The Invasion [2007] :

A. B., « Invasion », *Le Figaro magazine*, 19 octobre 2007.

BAYON, « Invasion », *Libération*, 17 octobre 2007.

BURR, Ty, « Creative compromises are the real enemy in 'Invasion' », *The Globe*, 17 août 2007.

COUSTON, Jérémie, « Invasion d'Olivier Hirschbiegel », *Télérama*, 24 octobre 2007.

COVERT, Colin, « Movie review: Please, not another 'Invasion' », *McClatchy Tribune Business News*, 17 aout 2007.

- D. F., « Invasion », *Le Canard enchaîné*, 17 octobre 2007.
- D. R., « Invasion », *L'Express*, 18 octobre 2007.
- EBERT, Roger, « The Invasion », *Chicago Sun-Times*, 16 août 2007.
- GLEIBERMAN, Owen, « The Invasion », *Entertainment Weekly*, 24 août 2007.
- HARVEY, Dennis, « Bodies snatched, natch, in weak ‘Invasion’ clone », *Variety*, 20 août 2007.
- J. M., « Invasion », *Le Monde*, 17 octobre 2007.
- L. S., « Invasion », *Les Inrockuptibles*, 16 octobre 2007.
- MORTEZ, Pierre, « Nicole Kidman. Invasion », *France Soir*, 18 octobre 2007.
- PHIPPS, Keith, « The Invasion », *The A.V. Club*, 17 août 2007.
- ROSENBAUM, Jonathan, « The Invasion », *The Chicago Reader*, 16 août 2007.
- STEVENS, Dana, « Invasions of the Iraq War Metaphors », *Slate*, 17 août 2007.
- THORET, Jean-Baptiste, « Ils sont parmi nous », *Charlie Hebdo*, 17 octobre 2007.
- WESTBROOK, Bruce, « The Invasion », *Chron*, 17 août 2007.
- Y. Y., « Invasion », *La Tribune*, 17 octobre 2007.

FILMOGRAPHIE

Films officiellement adaptés de *The Body Snatchers* de Jack Finney :

Invasion of the Body Snatchers (*L'invasion des profanateurs de sépultures*), Don Siegel, 1956.

Invasion of the Body Snatchers (*L'invasion des profanateurs*), Philip Kaufman, 1978.

Body Snatchers (*Body Snatchers, l'invasion continue*), Abel Ferrara, 1993.

The Invasion (*Invasion*), Oliver Hirschbiegel, 2007.

Remakes « non-officiels » :

Invasion of the Bunny Snatchers, Greg Ford/Terry Lennon, 1992.

Invasion of the Pod People, Justin Jones, 2007.

Films liés thématiquement :

The Quatermass Xperiment (*Le Monstre*), Val Guest, 1955.

Quatermass 2 (*La Marque*), Val Guest, 1957.

The Brain Eaters, Bruno VeSota, 1958.

Quatermass and the Pit (*Les Monstres de l'espace*), Roy Ward Baker, 1967.

The Stepford Wives (*Les femmes de Stepford*), Bryan Forbes, 1975.

Strange Invaders (*Les envahisseurs sont parmi nous*), Michael Laughlin, 1983.

The Faculty, Robert Rodriguez, 1998.

The Puppet Masters (*Les Maîtres du monde*), Stuart Orme, 1994.

The Stepford Wives (*Et l'homme créa la femme*), Frank Oz, 2004.

Séries ou épisodes TV liés thématiquement :

Quatermass II, Nigel Kneale, BBC, 1955.

Quatermass and the Pit, Nigel Kneale, BBC, 1958-1959.

The Outer Limits (Au-delà du réel), Leslie Stevens, ABC, 1963-1965, S01E19, « The Invisibles », 3 février 1963.

Quatermass, Nigel Kneale, ITV, 1979.

The Quatermass Experiment, Nigel Kneale, BBC Four, 2005.

Invasion, Shaun Cassidy, ABC, 2005.

South Park (Trey Parker/Matt Stone, Comedy Central, 1997-), S17E04, « Goth Kids 3: Dawn of the Posers », 23 octobre 2013.

Rick & Morty (Justin Roiland/Dan Harmon, Adult Swim, 2013-), S02E03, « Auto Erotic Assimilation », 9 aout 2015.