**Bilan historiographique (réception critique/réception académique)**

En préambule à cette partie consacré 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 hebdomadaire[[1]](#footnote-1). 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 pragraphes 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[[2]](#footnote-2) 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 1989[[3]](#footnote-3), 2010[[4]](#footnote-4) et 2012[[5]](#footnote-5) : 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[[6]](#footnote-6)*. 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 Wagner[[7]](#footnote-7) ou des critiques publiées dans la presse et aujourd’hui difficilement accessibles.

## 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 introduction[[8]](#footnote-8) aux actes du XVIIème 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 »[[9]](#footnote-9) 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.  »[[10]](#footnote-10), 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. »[[11]](#footnote-11). Le premier canon est donc « développé diachroniquement »[[12]](#footnote-12) naissant d’une tension entre tradition et avant-garde alors que le deuxième est « développé synchroniquement »[[13]](#footnote-13) 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 formelles[[14]](#footnote-14), mais bien les valeurs diverses qu’il porte. Dans l’article de sa communication, Raymond Bellour propose d’aborder la notion de « spectateur-canon »[[15]](#footnote-15) 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. »[[16]](#footnote-16). 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* »[[17]](#footnote-17) 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 choc[[18]](#footnote-18): 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*[[19]](#footnote-19), Jonathan Rosenbaum explique et défends 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 »[[20]](#footnote-20) 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 reconsidéré comme « trop facile, trop romantique, trop apolitique, trop parfumé de cinéphilie et trop basé sur les arts plutôt que sur les sciences sociales »[[21]](#footnote-21). Bien les commentaires de Rosenbaum, qui 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 »[[22]](#footnote-22) mais qui relève plutôt d’un « processus actif de sélection »[[23]](#footnote-23). 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 »[[24]](#footnote-24), ces difficultés d’accessibilité au film semblent toutefois un « critère absurde pour l’établissement de ce qui mérite ou non le statut de ‹ classique ›. »[[25]](#footnote-25). Une opinion peu commune qui semble intuitivement opposée à la volonté du canon de préserver et d’assurer la pérennité d’une œuvre.

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 Registery 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.

## 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 Crowther[[26]](#footnote-26) dans laquelle le 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 exploité[[27]](#footnote-27). Cette démarche suggère d’une part la déception compréhensible d’un producteur envers l’échec critique de son film, mais également sa lucidité face à son statut de « film d’exploitation »[[28]](#footnote-28). La décision de plusieurs commentateurs[[29]](#footnote-29) 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 film[[30]](#footnote-30). LaValley tient des propos plus nuancés en rappelant que le précédent film de Wagner, également réalisé par Don Siegel[[31]](#footnote-31), avait rencontré un succès dans la grande presse. Il cite trois facteurs qui ont entrainé 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 indifférent[[32]](#footnote-32). En effet, au regard des critiques publiées, il s’avère que le film, sorti en salles le 5 février 1956,[[33]](#footnote-33) ait été projeté durant la deuxième moitié du mois de décembre 1955[[34]](#footnote-34), 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 »[[35]](#footnote-35), *The Hollywood Reporter* souligne « l’émotion solide et le suspense » [[36]](#footnote-36) apportés par la réalisation de Don Siegel, *The Daily Film Reviewer* qualifie le film de « film de science-fiction à sensations brillant et insolite »[[37]](#footnote-37). Un certain nombre de critiques dressent un parallèle entre le film et « *The Thing[[38]](#footnote-38) »[[39]](#footnote-39)* 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 film[[40]](#footnote-40) et s’est laissée influencer par l’une des nombreuses affiches dont le slogan est opportunément « The Things that came from another world ! »[[41]](#footnote-41). 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 1967[[42]](#footnote-42). Cette décennie écoulée permet en revanche aux critiques de qualifier le film de « premier film fantastique adulte »[[43]](#footnote-43), d’« œuvre maitresse »[[44]](#footnote-44) ou de l’un des « meilleurs ouvrages de science-fiction qu’ait produit Hollywood »[[45]](#footnote-45) ; 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 »[[46]](#footnote-46)) ou 2015 (« un des grands titres de l’histoire du cinéma américain tout court »[[47]](#footnote-47)).

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

« 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 »[[48]](#footnote-48).

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 Kehr[[49]](#footnote-49)), et est effectivement pris comme étalon dans l’évaluation. Toutefois, Kehr lui-même s’accorde à dire que « La version de Philipe Kaufman […] est aussi bonne qu’un remake peut être, mais pas autant bonne que l’originale »[[50]](#footnote-50), Richard Combs parle de « l’une des adaptations les plus intrigantes depuis un long moment »[[51]](#footnote-51) 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. »[[52]](#footnote-52) et parfois « prétentieux »[[53]](#footnote-53) qui entre en conflit direct avec la mise-en-scène « rapide, compacte et efficace »[[54]](#footnote-54) du film de Siegel.

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.[[55]](#footnote-55) 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! »[[56]](#footnote-56). 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] »[[57]](#footnote-57). Malgré quelques exceptions, principalement francophones, qui décrivent un film « riche d’effets visuels et sonores »[[58]](#footnote-58) ou « adroit »[[59]](#footnote-59), la grande majorité de la critique juge le film « décevant »[[60]](#footnote-60), « vide »[[61]](#footnote-61) voire « rageant, même fatiguant »[[62]](#footnote-62).

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 »[[63]](#footnote-63), éventuellement « bancal »[[64]](#footnote-64), voire même « insauvable »[[65]](#footnote-65). 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 réalisateur[[66]](#footnote-66) qui donne l’impression de voir « deux versions du même film se battre »[[67]](#footnote-67). 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 prémisse du film[[68]](#footnote-68) : Keith Phipps parle par exemple d’un film qui « ressemble au travail de *pod people* »[[69]](#footnote-69).

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.

## 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 romancier[[70]](#footnote-70) 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. »[[71]](#footnote-71)

Cette scène explicative, courante dans le cinéma hollywoodien de science-fiction[[72]](#footnote-72), renseigne le spectateur[[73]](#footnote-73) 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 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 ! »[[74]](#footnote-74), « Les choses venues d’un autre monde ! »[[75]](#footnote-75) ou « Walter Wagner crée la science-fiction ultime ! »[[76]](#footnote-76). En contrepoint, certaines affiches du film ne mentionnent aucun élément de science-fiction et présentent plutôt le film comme un film d’horreur[[77]](#footnote-77). 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 »[[78]](#footnote-78), d’autres le présentent comme un « film d’épouvante »[[79]](#footnote-79), un « film d’horreur »[[80]](#footnote-80) ou un « film à suspense »[[81]](#footnote-81). Dans sa critique, Marcel Reguilhem va jusqu’à quadrupler la classification du film en parlant de « […] le film (aventure, policier, fiction, épouvante) […] »[[82]](#footnote-82). 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 »[[83]](#footnote-83) menant à un « texte hautement instable »[[84]](#footnote-84). Barry Keith Grant accorde au film une esthétique de *film noir[[85]](#footnote-85)*, une esthétique ensuite échangée pour « action et thriller »[[86]](#footnote-86) 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-fictionelle de l’histoire, renforçant ainsi la valeur esthétique et l’originalité de chaque œuvre. »[[87]](#footnote-87)

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 remakes[[88]](#footnote-88). Plutôt que d’évaluer la qualité horrifique d’un remake par rapport à l’orignal[[89]](#footnote-89), elle place l’hybridité générique au centre du processus de remake, en postulant que chaque film cherche à améliorer la value esthétique et l’originalité de ses prédécesseurs. 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.

## 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 d’interprétation, Raymond Durgnat va jusqu’à parler d’un « délire d’interprétations »[[90]](#footnote-90) 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’auteur[[91]](#footnote-91), offre déjà quelques pistes de lecture quant au sens des « pod people » : une première parle d’une sorte de « hippies avant la date »[[92]](#footnote-92) et une deuxième de « fascisme (le fascisme tuant l’individu en nous) »[[93]](#footnote-93). 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 1960[[94]](#footnote-94) 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[[95]](#footnote-95) qui décrit le contexte de production du film ainsi : « Réalisé aux Etats-Unis, il y a une douzaine d’années, immédiatement au bout du tunnel mac-carthyste »[[96]](#footnote-96). 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 critiques[[97]](#footnote-97) que dans des critiques plus longues[[98]](#footnote-98)) 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 »[[99]](#footnote-99). 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. »[[100]](#footnote-100), 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 « regime d’absence d’émotions »[[101]](#footnote-101) composé de « non-personnes »[[102]](#footnote-102)) censé refléter une condition humaine « toujours périlleusement proche de la folie »[[103]](#footnote-103). Si cette condition humaine n’est pas exclusive à la période de Guerre Froide « d’un point de vue psychologique »[[104]](#footnote-104), elles le sont d’un point de vue politique et moral[[105]](#footnote-105) : la réponse de la société 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 générique[[106]](#footnote-106) 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 B[[107]](#footnote-107) dû à leur contexte socio-culturel complexe que représente la Guerre Froide.

Dans *Hollywood’s Cold War[[108]](#footnote-108)*, 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 »[[109]](#footnote-109) 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 Mondiale[[110]](#footnote-110), 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 Ideals[[111]](#footnote-111) (MPA) édite un livret intitulé « A Screen Guide for Americans »[[112]](#footnote-112) 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 années 1950 »[[113]](#footnote-113). 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 »[[114]](#footnote-114) (HUAC) chargé d’enquêter sur les groupes aux activités concernées comme « non américaines »[[115]](#footnote-115) ; 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 officiel[[116]](#footnote-116). 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 »[[117]](#footnote-117). 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 1947[[118]](#footnote-118), sont définitivement connus. La blacklist aura une influence forte sur la production cinématographique américaine des années 1940 jusqu’au milieu des années 1960[[119]](#footnote-119): elle forcera d’une part un certain nombre de scénaristes de travailler sous un faux nom ou de diffuser leurs œuvres via des pairs[[120]](#footnote-120), encouragera certains professionnels à enfouir l’idéologie politique de leur film sous plusieurs couches de lecture[[121]](#footnote-121) et, selon Andrew Dowdy, sera économiquement profitable aux studios en recherche de scénaristes moins chers[[122]](#footnote-122).

L’impact de la blacklist sur *Invasion of the Body Snatchers* est rarement discutée : complètement absente de la réception critique du film[[123]](#footnote-123), 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 »[[124]](#footnote-124) et que le producteur Walter Wagner était un « intellectuel universitaire aux politiques libérales » connu pour ses « films de genre à message »[[125]](#footnote-125). Ces affirmations sont toutefois fondées sur des qui-dires (dans le cas de Mainwaring, de témoignages aposteriori de l’un de ses collaborateurs de longue date par exemple[[126]](#footnote-126)), 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 »[[127]](#footnote-127) en citant une lettre de Siegel lui étant adressée comme « Daniel Mainwaring – né Geoffrey Holmes – membre (non cotisant) de l’ancienne ligue communiste »[[128]](#footnote-128). 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 ou 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 1947[[129]](#footnote-129), 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 »[[130]](#footnote-130) ; 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 du production des films. Les critiques et articles académiques sont par contre plus emprunts à offrir leurs interprétations : le film de Kaufman souvent lié au contexte « paranoïaque post-Watergate »[[131]](#footnote-131), celui de Ferrera à la peur du SIDA[[132]](#footnote-132), et la version de Hirschbiegel à l’Amérique post-11 septembre 2001[[133]](#footnote-133). 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 film[[134]](#footnote-134).

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-Fluhr[[135]](#footnote-135) 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 »[[136]](#footnote-136) entre Miles envers Becky : cette peur de l’autre reflèterait selon l’auteure l’impact des changements socio-économiques sur les rôles de genre traditionnels[[137]](#footnote-137). Une interprétation genrée similaire est également présente dans l’ouvrage de Michael Rogin[[138]](#footnote-138) consacré à l’impact de la présidence de Ronald Reagan et le phénomène de démonologie qu’il lui lie. Dans les deux 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-Unis[[139]](#footnote-139). Hoberman confère au film un rôle quasi-médical, en soulignant que la condition psychologique vécue par certains personnages du film[[140]](#footnote-140) est un trouble psychologique connu et documenté[[141]](#footnote-141) sous le nom de « syndrome de Capgras »[[142]](#footnote-142). Il file ensuite cette métaphore médicale pour défendre que le film révèle une « peur darwinienne »[[143]](#footnote-143) 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 surprenants[[144]](#footnote-144), et démontre d’une part la pluri-sémanticité du film et d’autre part son impact sur la mémoire collective américaine.

Une autre voie d’interprétation du film est offerte dans la monographie[[145]](#footnote-145) consacrée à l’œuvre de Siegel et dans un article académique[[146]](#footnote-146). 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 approche souffre de certaines limites lors de sa mise en contexte dans la dimension collaborative du cinéma, et du système hollywoodien en particulier[[147]](#footnote-147), 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.

1. 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. [↑](#footnote-ref-1)
2. Ou une excuse pour. [↑](#footnote-ref-2)
3. Al LaValley (éd.), *Invasion of the Body Snatchers*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989. [↑](#footnote-ref-3)
4. Barry Keith Grant, *Invasion of the Body Snatchers*, London, BFI/Palgrave MacMillan, 2010. [↑](#footnote-ref-4)
5. Mark Thomas McGee, *Invasion of the Body Snatchers: The Making of a Classic*, Duncan, BearManor, 2012. [↑](#footnote-ref-5)
6. Mark Thomas McGee, *ibid.*, p. 15. [↑](#footnote-ref-6)
7. Producteur du film de 1956. [↑](#footnote-ref-7)
8. Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éds.), *Il canone cinematografico : XVII Convegno internazionale di studi sul cinema*, Udine, Forum, 2011, pp. 15-16. [↑](#footnote-ref-8)
9. « 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 (éds.), *op. cit.*, p. 15]. [↑](#footnote-ref-9)
10. « affirmation of a series of formal procedures » [Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éds.), *ibid.*]. [↑](#footnote-ref-10)
11. « 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 (éds.), *ibid.*]. [↑](#footnote-ref-11)
12. « developed diachronically » [Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éds.), *ibid.*]. [↑](#footnote-ref-12)
13. « developed synchronically » [Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éds.), *ibid.*]. [↑](#footnote-ref-13)
14. 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. [↑](#footnote-ref-14)
15. Raymond Bellour, « Le Spectateur-canon », *in* Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éds.), *op. cit.*, pp. 27-36. [↑](#footnote-ref-15)
16. Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 27. [↑](#footnote-ref-16)
17. Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 29. [↑](#footnote-ref-17)
18. Mark Thomas McGee, *op. cit.*, pp. 7-8. [↑](#footnote-ref-18)
19. Jonathan Rosenbaum, *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004. [↑](#footnote-ref-19)
20. « shame and apology » [Jonathan Rosenbaum, *op. cit.*, p. xvii]. [↑](#footnote-ref-20)
21. « 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, *op. cit.*, p. xv]. [↑](#footnote-ref-21)
22. Jonathan Rosenbaum, *op. cit.*, p. xiii. [↑](#footnote-ref-22)
23. « an active process of selection » [Jonathan Rosenbaum, *ibid*.]. [↑](#footnote-ref-23)
24. « are not readily available in this country, at least not on video. » [Jonathan Rosenbaum, *op. cit.*, p. xvii.]. [↑](#footnote-ref-24)
25. « an absurd criterion for establishing what does or doesn’t deserve a ‹ classic › status. » [Jonathan Rosenbaum, *ibid*.]. [↑](#footnote-ref-25)
26. Reproduite dans son intégralité dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p .163. [↑](#footnote-ref-26)
27. « it’s definitely an exploitation picture which they [the distributor and exhibitor] didn’t exploit » [Al LaValley (éd.), *ibid.*, p. 163]. [↑](#footnote-ref-27)
28. 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. [↑](#footnote-ref-28)
29. 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, No. 3, été 1978, p. 286. [↑](#footnote-ref-29)
30. Mark Thomas McGee, *ibid.*, p. 163. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Riot in Cell Block 11 (Les Révoltés de la cellule 11*, Don Siegel, 1954). [↑](#footnote-ref-31)
32. « lowly science fiction status » [Al LaValley (éd.), *ibid.*, p .161]. [↑](#footnote-ref-32)
33. Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 7. [↑](#footnote-ref-33)
34. Les critiques parues dans les revues corporatives *Variety* et *Monthly Film Bulletin* étant par exemple datées du 31 décembre 1955 et 1er 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. [↑](#footnote-ref-34)
35. « excellent atmosphere » [–, « A Guide to Current Films », *Sight and Sound*, Vol. 26, No. 2, automne 1956, p. 112]. [↑](#footnote-ref-35)
36. « the solid emotion and suspense » [Jack Moffitt, « Invasion of the Body Snatchers », *The Hollywood Reporter*, 16 février 1956]. [↑](#footnote-ref-36)
37. « brilliant and unusual science shocker » [ F. J., « Invasion of the Body Snatchers », *Daily Film Reviewer [London]*, 23 août 1956]. [↑](#footnote-ref-37)
38. *The Thing from Another World* (*La chose d’un autre monde*, Christian Nyby, 1951) [↑](#footnote-ref-38)
39. 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. [↑](#footnote-ref-39)
40. Remarque également effectuée par McGee qui la justifie en se basant sur des qui-dires suspects ; Mark Thomas McGee, *ibid.*, p. 165. [↑](#footnote-ref-40)
41. Publicités numéro 206, 209 et 303 du « Showmanship campaign book » édité par Allied Artists pour la distribution américaine du film. [↑](#footnote-ref-41)
42. Dont le détail sera discuté plus bas dans ce chapitre. [↑](#footnote-ref-42)
43. 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.) [↑](#footnote-ref-43)
44. Michel Perez, « L’invasion des profanateurs de sépultures », *Combat*, 11 novembre 1967. [↑](#footnote-ref-44)
45. –, « 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. [↑](#footnote-ref-45)
46. Aurélien Ferenczi, « Reprises. L’invasion des profanateurs… », *L’Express*, 11 avril 1986. [↑](#footnote-ref-46)
47. Jean-François Rauger, « Reprise : ‹ L’invasion des profanateurs de sépultures ›, de la série B à portée philosophique », *Le Monde*, 13 janvier 2015. [↑](#footnote-ref-47)
48. « 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, No. 1, hiver 1979, p. 52]. [↑](#footnote-ref-48)
49. « why does it seem needless to say ‘needless to say’ ? » [David Kehr, « Invasion of the Body Snatchers », *The Chicago Reader*, 1978]. [↑](#footnote-ref-49)
50. « Phil Kaufman’s version […] is as good as remakes go, but not as good as the original » [David Kehr, *ibid.*]. [↑](#footnote-ref-50)
51. « one of the most intriguing adaptations for some time » [Richard Combs, « Invasion of the Body Snatchers », *Monthly Film Bulletin*, 1er janvier 1979]. [↑](#footnote-ref-51)
52. Robert Chazal, « L’invasion des profanateurs. Nouvelle version », France Soir, 15 février 1979. [↑](#footnote-ref-52)
53. « showy » [Janet Maslin, « Screen: ‘Body Snatchers’ Return in All Their Creepy Glory », The New York Times, 22 décembre 1978]. [↑](#footnote-ref-53)
54. « swift, compact and efficient » [David Kehr, *op. cit.*]. [↑](#footnote-ref-54)
55. A. F., « Fantastique cauchemar », *La Croix*, 15 mai 1993. [↑](#footnote-ref-55)
56. « 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]. [↑](#footnote-ref-56)
57. « by far the best [of the series] » [Roger Ebert, « The Invasion », *Chicago Sun-Times*, 16 août 2007]. [↑](#footnote-ref-57)
58. Jean-Paul Grousset, « Body Snatchers. Ravage de cerveaux », *Le Canard enchaîné*, 9 juin 1993. [↑](#footnote-ref-58)
59. Michel Ciment, « Voyages au pays de la paranoïa », *Globe Hebdo*, 9 juin 1993. [↑](#footnote-ref-59)
60. Owen Glieberman, « Body Snatchers », *Entertainment Weekly*, 11 février 1994. [↑](#footnote-ref-60)
61. « hollow » [Richard Harrington, « The Body Snatchers », *The Washington Post*, 18 février 1994]. [↑](#footnote-ref-61)
62. Gérard Lefort, « Ferrara envahi par la flemme », *Libération*, 17 mai 1993. [↑](#footnote-ref-62)
63. D. R., « Invasion », *L’Express*, 18 octobre 2007. [↑](#footnote-ref-63)
64. Jean-Baptiste Thoret, « Ils sont parmi nous », *Charlie Hebdo*, 17 octobre 2007. [↑](#footnote-ref-64)
65. Bayon, « Invasion », *Libération*, 17 octobre 2007. [↑](#footnote-ref-65)
66. Nous reviendrons sur les mythes entourant la production des films dans le dernier chapitre de ce travail. [↑](#footnote-ref-66)
67. « two versions of the film wrestling » [Ty Burr, « Creative compromises are the real enemy in ‘Invasion’ », *The Globe*, 17 août 2007]. [↑](#footnote-ref-67)
68. Déjà présentes dans trois critiques négatives des films de 1978 et 1993. [↑](#footnote-ref-68)
69. « looks like the work of […] pod people » [Keith Phipps, « The Invasion », *The A.V. Club*, 17 août 2007]. [↑](#footnote-ref-69)
70. *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 60ème anniversaire the *The Body Snatchers* qui identifie l’auteur par « Jack Finney. Author of *Time and Again* » (voir figure 2). [↑](#footnote-ref-70)
71. « […] 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]. [↑](#footnote-ref-71)
72. Voir J. P. Telotte, *Science Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 [2001], pp. 14-16. [↑](#footnote-ref-72)
73. Par le biais de son avatar filmique, Miles. [↑](#footnote-ref-73)
74. « THEY come from another world ! ». Affiche one sheet du film. Voir figure 1. [↑](#footnote-ref-74)
75. « 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. [↑](#footnote-ref-75)
76. « Walter Wagner creates the ultimate in science-fiction ! ». *Poster* du film. Voir figure 2. [↑](#footnote-ref-76)
77. 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. [↑](#footnote-ref-77)
78. 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. [↑](#footnote-ref-78)
79. 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. [↑](#footnote-ref-79)
80. C. S., « L’invasion des profanateurs de sépultures », *Combat*, 7 novembre 1967. [↑](#footnote-ref-80)
81. Michel Perez, « L’invasion des profanateurs de sépultures », *Combat*, 11 novembre 1967. [↑](#footnote-ref-81)
82. Marcel Reguilhem, « L’invasion des profanateurs de sépultures », *Réforme*, 18 novembre 1967. [↑](#footnote-ref-82)
83. « befuddled by a film that did not clearly fit into science fiction or horror genre formats » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 4]. [↑](#footnote-ref-83)
84. « highly unstable text » [Al LaValley (éd.), *ibid.*, p. 5]. [↑](#footnote-ref-84)
85. Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 50. Il convient de relever le fait que la notion de *film noir* n’étant pas encore prévalante 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. [↑](#footnote-ref-85)
86. 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. 133. [↑](#footnote-ref-86)
87. « 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*.]. [↑](#footnote-ref-87)
88. En se basant des textes critiques et ou académiques concernant les 4 films. [↑](#footnote-ref-88)
89. Ce qui est le cas dans un nombre important des critiques contemporaines de chacun des 3 remakes. [↑](#footnote-ref-89)
90. Raymond Durgnat, cité par Henry K. Miller (éd.), *The Essential Raymond Durgnat*, London, BFI/Palgrave MacMillan, 2014, p. 3 [↑](#footnote-ref-90)
91. Voir Jean Narboni (éd.), *La politique des auteurs : Les entretiens*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001 [1972]. [↑](#footnote-ref-91)
92. –, « L’invasion des body-snatchers », *Télé libératrice(?)*, *op. cit.* [↑](#footnote-ref-92)
93. Jean De Baroncelli, *op. cit.* [↑](#footnote-ref-93)
94. 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. [↑](#footnote-ref-94)
95. Lors de la publication de la critique en novembre 1967, encore un « organe central du parti communiste français ». [↑](#footnote-ref-95)
96. S. L., « Invasion of the Body-Snatchers. Ils volent le corps et l’esprit », *L’Humanité*, *op. cit.* [↑](#footnote-ref-96)
97. *–*, « Est. L’invasion des profanateurs de sépultures », *Révolution*, No. 320, 18 avril 1986. [↑](#footnote-ref-97)
98. Dennis Lim, « A Second Look: ‘The Invasion of the Body Snatchers’ », *Los Angeles Times*, 20 juillet 2012. [↑](#footnote-ref-98)
99. Susan Sontag, « The imagination of disaster », in *Against interpretation*, New York, Picador, 1966 [1965], pp. 209-225. [↑](#footnote-ref-99)
100. « Science fiction films are not about science. They are about disaster, which is one of the oldest subjects of all. » [Susan Sontag, *op. cit.*, p. 213]. [↑](#footnote-ref-100)
101. « regime of emotionlessness » [Susan Sontag, *ibid.*, p. 221]. [↑](#footnote-ref-101)
102. « unpersons » [Susan Sontag, *ibid.*]. [↑](#footnote-ref-102)
103. « always perilously close to insanity » [Susan Sontag, *ibid.*]. [↑](#footnote-ref-103)
104. « from a psychological point of view » [Susan Sontag, *op. cit.*, p. 224] [↑](#footnote-ref-104)
105. Susan Sontag, *ibid.* [↑](#footnote-ref-105)
106. Puisque l’essai 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. [↑](#footnote-ref-106)
107. Dans une définition plus large, puisqu’un certain nombre d’études sont également consacrées à d’autres genres comme le western ou le film noir. [↑](#footnote-ref-107)
108. « raising social issues yet containing them in a satisfactory bourgeois resolution ». Tony Shaw, *Hollywood’s Cold War*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007. [↑](#footnote-ref-108)
109. Tony Shaw, *ibid.*, p. 12. [↑](#footnote-ref-109)
110. 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. [↑](#footnote-ref-110)
111. Un groupe de pression de droite militant fondé en 1944. [↑](#footnote-ref-111)
112. Tony Shaw, *op. cit.*, p. 46. [↑](#footnote-ref-112)
113. « 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]. [↑](#footnote-ref-113)
114. « 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). [↑](#footnote-ref-114)
115. 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. [↑](#footnote-ref-115)
116. Mais 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. [↑](#footnote-ref-116)
117. Tony Shaw, *op. cit.*, p. 45-46. [↑](#footnote-ref-117)
118. Frank Kutnik, Steve Neale, Brian Neve et Peter Stanfield (éds.), *“Un-American” Hollywood*, New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, 2007, p. 11. [↑](#footnote-ref-118)
119. Tony Shaw, *op. cit.*, p. 164. [↑](#footnote-ref-119)
120. Frank Kutnik, Steve Neale, Brian Neve et Peter Stanfield (éds.), *op. cit.*, p. 103. [↑](#footnote-ref-120)
121. Un phénomène de contournement des règles déjà présent dans le cinéma Hollywoodien dès l’adoption officielle du code Hays par la Motion Picture Association of America (MPAA) en 1934. [↑](#footnote-ref-121)
122. Andrew Dowdy, *The films of the fifties: The American state of mind*, New York, Morrow, 1973, p. 30. [↑](#footnote-ref-122)
123. Y compris dans les critiques publiées à partir des années 1970 dans le cadre de ressorties du film sur divers supports. [↑](#footnote-ref-123)
124. « suffered because of the blacklist » [Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 33]. [↑](#footnote-ref-124)
125. « college-level educated intellectual of liberal politics » ; « genre films with a message ». [Barry Keith Grant, *ibid.*, p. 30]. [↑](#footnote-ref-125)
126. Michel Ciment, *Conversations with Losey*, London, Methuen & Company, 1985, p. 78. [↑](#footnote-ref-126)
127. « may have been a communist in the thirties » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 7] [↑](#footnote-ref-127)
128. « 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. [↑](#footnote-ref-128)
129. Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 12-13. [↑](#footnote-ref-129)
130. « outsider and politically unaligned » [Al LaValley (éd.), *ibid.*, p. 18]. [↑](#footnote-ref-130)
131. Howard Hughes, *Outer Limits: The Filmgoer’s Guide to the Great Science-Fiction Films*, London, I.B. Tauris, 2014, p. 53. [↑](#footnote-ref-131)
132. Une 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. [↑](#footnote-ref-132)
133. 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. [↑](#footnote-ref-133)
134. 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. [↑](#footnote-ref-134)
135. Nancy Steffen-Fluhr, « Women and the Inner Game of Don Siegel's *Invasion of the Body Snatchers* », *Science Fiction Studies*, Vol. 11, No. 2, juillet 1984, pp. 139-153. [↑](#footnote-ref-135)
136. « burgeoning intimacy » [Nancy Steffen-Fluhr, *ibid.*, p. 140]. [↑](#footnote-ref-136)
137. Nancy Steffen-Fluhr, *op. cit.*, p. 143. [↑](#footnote-ref-137)
138. Michael Rogin, *Ronald Reagan: The Movie,* *and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1988 [1987]. [↑](#footnote-ref-138)
139. Patricia Erens (éd.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990. p. xvii. [↑](#footnote-ref-139)
140. Quand, par exemple, Wilma se plaint de ne plus reconnaître son oncle. [↑](#footnote-ref-140)
141. Joseph Capgras, « L'illusion des ‹ sosies › dans un délire systématisé chronique », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, No. 11, 1923, pp. 6-16. [↑](#footnote-ref-141)
142. J. Hoberman, *op. cit.*, p. 215. [↑](#footnote-ref-142)
143. J. Hoberman, *op. cit.*, p. 216. [↑](#footnote-ref-143)
144. Avec, par exemple, un article utilisant les films de 1956 et 1978 pour 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, No. 1, hiver 2002, pp. 32-58. [↑](#footnote-ref-144)
145. Alan Lovell, « Don Siegel », London, BFI, 1977 [1975]. [↑](#footnote-ref-145)
146. Charles T. Gregory, « The Pod Society Versus the Rugged Individualists », *Journal of Popular Film*, Vol. 1, No. 1, hiver 1972, pp. 2-14. [↑](#footnote-ref-146)
147. La plus évidente 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. [↑](#footnote-ref-147)