# Conclusion

Dans un article s’intéressant aux stratégies d’auto-canonisation du producteur américain Walt Disney[[1]](#footnote-1), Dick Tomasovic évoque une exposition à Paris en 2006 dédiée au producteur, dont il interprète la conception comme une tentative de canonisation de son sujet. L’auteur évoque le paradoxe sur lequel cette exposition se construit : « Disney et ses œuvres se trouvent canonisés par une exposition qui se donne pour ambition d’expliquer les raisons mêmes de cette canonisation. C’est évidemment d’abord quelque peu naïf. »[[2]](#footnote-2). L’auteur procède ensuite à lire, à travers cinq films Disney, de voir comment ces derniers constituent une stratégie d’auto-canonisation – 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 auterial, ce travail a cherché à révéler une stratégie d’auto-canonisation 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 canonisation 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 avec ses prédécesseurs 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 permit 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 littéraire[[3]](#footnote-3), et de 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 tension 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 formule[[4]](#footnote-4) 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 formule[[5]](#footnote-5) 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 dépends.

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 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 film[[6]](#footnote-6), 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 réalisateurs[[7]](#footnote-7) 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[[8]](#footnote-8)* tout en confirmant cette dernière.

Bien que ce travail ait montré que l’instabilité[[9]](#footnote-9) du récit de Finney aie crée 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 XXème siècle[[10]](#footnote-10), la réévaluation des films de série B dans la critique académique[[11]](#footnote-11), sa potentialité d’interprétation dans des champs divers, les connivences avec la série anglaise *Quartermass[[12]](#footnote-12)* 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 télévisée[[13]](#footnote-13) et inspiré plusieurs épisodes d’autres (fig. 27), le remake[[14]](#footnote-14) de *The Stepford Wives[[15]](#footnote-15)* – 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 Dawkins[[16]](#footnote-16), Susan Blackmore[[17]](#footnote-17) et Dan Sperber[[18]](#footnote-18) 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.

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. »[[19]](#footnote-19). 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.

* Intégrer un petit peu d’Eco

1. Dick Tomasovic, « Stratégies d’auto-canonisation: le cas Walt Disney », *in* Petro Bianchi, Giulio Bursi et Simone Venturini (éds.), *op. cit.*, pp. 107-116. [↑](#footnote-ref-1)
2. Dick Tomasovic, *op. cit.*, p. 108. [↑](#footnote-ref-2)
3. 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. [↑](#footnote-ref-3)
4. 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. [↑](#footnote-ref-4)
5. Dont les « paramètres invariants » seraient les prémices du récit (sa source littéraire), certaines scènes (par exemple celle du camouflage) et éléments clés (l’insomnie). [↑](#footnote-ref-5)
6. Par exemple Sam Peckinpah, auteur ayant lui aussi connu une réévaluation de son statut d’auteur, qui à plusieurs reprises à 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, No. 2, juillet 1984, p. 151. [↑](#footnote-ref-6)
7. Ou, au sens plus large, d’acteurs de l’industrie cinématographique. [↑](#footnote-ref-7)
8. 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]. [↑](#footnote-ref-8)
9. 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. [↑](#footnote-ref-9)
10. Et 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. [↑](#footnote-ref-10)
11. Amorcée, entre autres, par l’article de Sontag évoqué dans ce travail. [↑](#footnote-ref-11)
12. 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. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Invasion*, Shaun Cassidy, ABC, 2005. [↑](#footnote-ref-13)
14. *The Stepford Wives* (*Et l'homme créa la femme*), Frank Oz, 2004. [↑](#footnote-ref-14)
15. *The Stepford Wives* (*Les femmes de Stepford*), Bryan Forbes, 1975. [↑](#footnote-ref-15)
16. Richard Dawkins, « Memes : The New Replicators » *in* Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 2006 [1976], pp. 189-201. [↑](#footnote-ref-16)
17. Susan Blackmore, *The Meme Machine*, Oxford, Oxford University Press, 1999. [↑](#footnote-ref-17)
18. Dan Sperber, *Explaining Culture: A Naturalistic Approach*, Oxford/Cambridge, Blackwell, 2002 [1996]. [↑](#footnote-ref-18)
19. « 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]. [↑](#footnote-ref-19)