# Le remake comme source de tension 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 Siegel[[1]](#footnote-1) par Kaufman[[2]](#footnote-2), Ferrara[[3]](#footnote-3) et Hirschbiegel[[4]](#footnote-4) 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 »[[5]](#footnote-5) entre trois textes : leur propre texte, le film qu’ils refont et l’histoire originale (*story by…*) sur lequel ces deux derniers sont basés[[6]](#footnote-6). 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 tension[[7]](#footnote-7) entre originalité et réflexivité. En effet, si chacun des films peut exister comme œuvre indépendante[[8]](#footnote-8), il s’efforce toutefois d’affirmer – ou de nier – ses prédécesseurs 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 › »[[9]](#footnote-9) dans une conception moderne de la valeur esthétique[[10]](#footnote-10). Selon Eco, c’est cette dialectique entre innovation et répétition qui définit la série ; l’auteur se concentre toutefois sur les aspects de réception en plaçant le *consommateur* au centre de son dispositif : c’est au lecteur de puiser dans son « encyclopédie intertextuelle »[[11]](#footnote-11) 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 textes[[12]](#footnote-12). Cette 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 off[[13]](#footnote-13), 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 ses précédents : affichant d’une part son appartenance à une plus grande série 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 : 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 comme révélateurs d’un mécanisme d’intertextualité mis en place par la série plutôt que de considérer uniquement les effets externes qu’elle provoque[[14]](#footnote-14).

## Le générique, ou comment (re)commencer le film

Si, comme il a en 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 spéciaux[[15]](#footnote-15), 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 précédant par sa forme. La question des variations génériques est abordée par Kathleen Loock[[16]](#footnote-16), mais l’argumentation reposant sur la citation de plusieurs articles académiques ou critiques de film parfois radicalement opposés[[17]](#footnote-17) montre qu’une telle approche généralisante est parfois contre-productive puisqu’elle dépend également de facteurs externes aux textes[[18]](#footnote-18). 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 »[[19]](#footnote-19). Dans l’article, Odin suggère d’appliquer un modèle sémio-pragmatique au générique et aux « modalités régissant l’immersion progressive du spectateur dans le monde du film »[[20]](#footnote-20) 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 »[[21]](#footnote-21), conflit résolu finalement au bénéfice de la fiction en « confortant notre sentiment de ne pas être dupes de cette action : ainsi rassurés […], nous pouvons nous permettre d’en être plus dupes. »[[22]](#footnote-22). 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 fiction[[23]](#footnote-23)), 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 mineures de cordes et cuivres orchestraux. Contrairement au film de Siegel, qui ne livrait que des informations officielles[[24]](#footnote-24) 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 irréelle[[25]](#footnote-25) contraste fortement avec celle du film (pâle et par moments dans un style/grain d’image quasi-documentaire, particulièrement dans son premier tiers).

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 narrative[[26]](#footnote-26). Inversement, le générique du film de 2007 intervient sous la forme d’un simple plan[[27]](#footnote-27) après une première séquence introductive mettant en scène la Dr. Carol Bennell. Ce plan (fig. 9) est en réalité le premier d’une série montrant une navette spatiale[[28]](#footnote-28) 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 générique[[29]](#footnote-29) 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 Siegel[[30]](#footnote-30) – est immédiatement informé des modalités de l’invasion[[31]](#footnote-31). Le remake de Ferrara est plus ambigu sur ce point : à la manière de l’ouverture en voix off de Siegel[[32]](#footnote-32), 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 récit[[33]](#footnote-33), 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.

## 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 Kaufman[[34]](#footnote-34) - 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 ! »[[35]](#footnote-35)), devient dans le film de 1978 une accusation directe lancée au public.

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 »[[36]](#footnote-36). Cette explication, quelque peu simpliste et tirée d’un article à la qualité analytique parfois douteuse[[37]](#footnote-37), 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. »[[38]](#footnote-38). 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 compétentes[[39]](#footnote-39) 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 souvenir[[40]](#footnote-40). 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 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 omnisciente[[41]](#footnote-41), 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 événements[[42]](#footnote-42).

## 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 transformés[[43]](#footnote-43). 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 ! »[[44]](#footnote-44), 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 »[[45]](#footnote-45)) ou le ton de la voix (« criant furieusement »[[46]](#footnote-46)). Ces dernières n’accordent pourtant pas une particularité visuelle ou sonore à la scène par rapport au reste du 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[[47]](#footnote-47) plan du film. Cette dernière manifestation du cri[[48]](#footnote-48) problématise la tension entre réflexivité et d’originalité du film de 1978 face â celui de 1956: dans les dernières séquences du film, montrant un Matthew vivant entouré de *pod people* menant leur existence sans but réel[[49]](#footnote-49), le spectateur infère que le héros prétend être transformé dans un souci de se fondre dans la masse. Or, dans la scène finale[[50]](#footnote-50) durant laquelle Matthew croise une Nancy Bellicec – toujours humaine – pensant elle aussi avoir à faire à un humain, le 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 pleurs[[51]](#footnote-51) 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 héros[[52]](#footnote-52) 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 »[[53]](#footnote-53)). 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 1978[[54]](#footnote-54) : 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 durant l’intégralité de la scène, un bruit off – le sifflement d’une marmite à vapeur placée sur le feu avant que la sonnette entraine 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 rails[[55]](#footnote-55), alors qu’un groupe de *pod people* sont à sa poursuite. Ces substitutions aux cris[[56]](#footnote-56) 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 complétement 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.

## 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 problématise elle-même la question de la tension entre l’originalité et du conformisme[[57]](#footnote-57). La scène en question se déroule, dans le cas du roman et des films de 1956et 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 croisent alors un personnage (un policier chez Finney et Siegel[[58]](#footnote-58)) avec lequel ils entament une discussion pour lui signaler qu’ils sont « avec lui, et ce n’était pas si terrible que ça »[[59]](#footnote-59).

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 insert[[60]](#footnote-60) 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 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 originalité[[61]](#footnote-61) et un deuxième sur sa réflexivité aigue visà-vis du texte source[[62]](#footnote-62).

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 Platt[[63]](#footnote-63) de leur manque d’émotions (fig. 18) dans un plan dont la mise en scène joue sur une inversion[[64]](#footnote-64) 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 »[[65]](#footnote-65) 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 : 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 retrouve[[66]](#footnote-66) dans un métro avec d’autres humains alors que les *pod people* sont à la recherche de personnes à contaminer[[67]](#footnote-67). 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 »[[68]](#footnote-68). 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 septembre[[69]](#footnote-69), 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 camouflage[[70]](#footnote-70) mais sur son déroulement. Le film de Hirschbiegel se réfère encore une fois aux attentes du spectateur qui connait 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.

## 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 Finney[[71]](#footnote-71), 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 respectives[[72]](#footnote-72). Seuls auteurs à relever les effets de ce déplacement sur la série des remakes dans son ensemble, Thomas Leitch[[73]](#footnote-73) et Kathleen Loock[[74]](#footnote-74) affirment que ces éléments « floutent les limites entre le remake et la suite »[[75]](#footnote-75). 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. »[[76]](#footnote-76) 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 par le déplacement spatio-temportal du récit rendant la continuité globale possible et cohérente[[77]](#footnote-77), soit par des choix entrainant 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 noms[[78]](#footnote-78), leur sexe[[79]](#footnote-79) mais également dans leur statut social[[80]](#footnote-80). 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 réalisateur[[81]](#footnote-81), il est toutefois significatif qu’aucun des films ne choisisse de se reposer sur des personnages connus –et reconnaissables– des versions précédentes[[82]](#footnote-82). 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 scellé[[83]](#footnote-83), 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 original[[84]](#footnote-84) renvoie pourtant le spectateur attentif et informé[[85]](#footnote-85) 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 1978[[86]](#footnote-86). Ces 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 personne[[87]](#footnote-87). 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 précédant de la série tout en marquant son originalité, puisque ces personnages trans-remake[[88]](#footnote-88) 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.

**Remarques**

* Il faut clarifier l’idée de tension entre originalité et réflexivité et ses liens éventuels avec la dialectique entre répétition et variation qui définit la sérialité (selon Umberto Eco). Et il faut aussi formuler de manière plus claire que, ce que vous voulez démontrer, c’est que nous sommes avec ce corpus face à une ***mise en série*** de textes plutôt que face à des ***remakes***. Pour cela, il faut définir plus précisément la différence entre les deux afin que les enjeux de la nuance que vous apportez soit productive. (peut-être le faites-vous dans les premières parties, mais cela vaut la peine de le rappeler en cours de route). Votre hypothèse doit servir de fil rouge (ou de colonne vertébrale) à l’analyse. (vous pouvez utiliser les thèses de Benassi citées ci-dessous)
* Cela pourrait vous aider de vous référer aux théories de l’intertextualité, ainsi que des thèses d’Umberto Eco sur l’esthétique post-moderne où la sérialité est centrale. La mise à l’écart des théories de l’adaptation doit aussi être davantage justifiée car on pourrait dans ces cas parler de fidélité à l’esprit et non pas à la lettre du texte matrice.

1. *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs de sépultures*, Don Siegel, 1956). [↑](#footnote-ref-1)
2. *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs*, Philip Kaufman, 1978). [↑](#footnote-ref-2)
3. *Body Snatchers* (*Body Snatchers, l'invasion continue*, Abel Ferrara, 1993). [↑](#footnote-ref-3)
4. *The Invasion* (*Invasion*, Oliver Hirschbiegel, 2007). [↑](#footnote-ref-4)
5. Thomas Leitch, « Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake » *in* Jennifer Forrest et Leonard R. Koos (éds.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 2002, p. 39. [↑](#footnote-ref-5)
6. Et pour lequel ils payent des droits d’adaptation. [↑](#footnote-ref-6)
7. 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. [↑](#footnote-ref-7)
8. Ce qui est le cas pour les spectateurs n’ayant pas vus un (ou plusieurs) des films précédents. [↑](#footnote-ref-8)
9. Umberto Eco*, op. cit.*, p. 18. [↑](#footnote-ref-9)
10. 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, *op. cit.*, p. 19]. [↑](#footnote-ref-10)
11. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 17. [↑](#footnote-ref-11)
12. Les six textes étant ici les deux versions écrites de Finney ainsi que les quatre versions cinématographiques. [↑](#footnote-ref-12)
13. 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. [↑](#footnote-ref-13)
14. 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. [↑](#footnote-ref-14)
15. Dans ce cas, d’effets spéciaux *pratiques* pro-filmiques. [↑](#footnote-ref-15)
16. 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, pp. 132-133. [↑](#footnote-ref-16)
17. Elle 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]. [↑](#footnote-ref-17)
18. 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. [↑](#footnote-ref-18)
19. Roger Odin, « L’entrée du spectateur dans la fiction », *in* Jaques Aumont et Jean-Louis Leutrat (éds.), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, pp. 198-213. [↑](#footnote-ref-19)
20. Alain Boillat and Laurent Guido, « Mais im Bundeshuus, un documentaire au service du récit », *Décadrages*, No. 3, printemps 2004, pp. 86-97. [↑](#footnote-ref-20)
21. Roger Odin, *op. cit.*, p. 204. [↑](#footnote-ref-21)
22. Christian Metz, cité par Roger Odin, *op. cit.*, pp. 204-205. [↑](#footnote-ref-22)
23. Voir Christian Metz, « Le film de fiction et son spectateur », *Communications*, Vol. 23, No. 1, 1975, pp. 108-135. [↑](#footnote-ref-23)
24. Sous forme d’inscriptions textuelles informant le spectateur sur l’aspect de production du film. [↑](#footnote-ref-24)
25. Le spectateur n’étant pas dupe quant à l’origine truquée de ces images. [↑](#footnote-ref-25)
26. Identique à celle du film de Siegel. [↑](#footnote-ref-26)
27. Le générique *animé* étant en réalité placé à la fin du film. [↑](#footnote-ref-27)
28. La navette spatiale de l’agence spéciale américaine (NASA). [↑](#footnote-ref-28)
29. Ou, plus précisément dans le cas du film de 2007, le titre. [↑](#footnote-ref-29)
30. 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. [↑](#footnote-ref-30)
31. Informé par une illustration détaillée de son processus (1978) ou de ses origines précises (2007). [↑](#footnote-ref-31)
32. Qui, dans la version finale du film, est en réalité une voix *in* qui opère un glissement dans le *off* au début de l’analepse. [↑](#footnote-ref-32)
33. 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. [↑](#footnote-ref-33)
34. Le film commençant par suivre le personnage de Becky (prénommée Elizabeth) ava nt d’introduire le personnage de Matthew. [↑](#footnote-ref-34)
35. « You’re next ! » [Al LaValley (éd.), *op.cit.*, p. 107]. [↑](#footnote-ref-35)
36. Michel Chion, « Les enfants du remake. Sur deux versions des ‹ Body Snatchers › », *Positif*, No. 459, mai 1999, p. 101. [↑](#footnote-ref-36)
37. 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. [↑](#footnote-ref-37)
38. « They get you when you sleep. But you can only stay awake for so long. »  [↑](#footnote-ref-38)
39. Le FBI dans le film de Siegel, 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. [↑](#footnote-ref-39)
40. 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. [↑](#footnote-ref-40)
41. 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. [↑](#footnote-ref-41)
42. 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. [↑](#footnote-ref-42)
43. Cri choisi pour son iconicité dans la série, statut sera discutée plus loin dans cette partie et évoqué dans la conclusion. [↑](#footnote-ref-43)
44. « He’s in here ! He’s in here ! Get him ! Get him ! » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 102]. [↑](#footnote-ref-44)
45. « *She turns and looks toward the camera* ». [Al LaValley (éd.), *ibid.*]. [↑](#footnote-ref-45)
46. « *(screaming furiously)* » [Al LaValley (éd.), *ibid.*]. [↑](#footnote-ref-46)
47. Ou, plus précisément, les neuf derniers plans du film. [↑](#footnote-ref-47)
48. En voix in et off. [↑](#footnote-ref-48)
49. Les lieux de travail de Matthew sont montrés comme remplis de *pod people* inactifs regardant le vide. [↑](#footnote-ref-49)
50. Montée comme une suite de champs-contre champs. [↑](#footnote-ref-50)
51. Dont les cris, humains cette fois-ci, vont se mélanger à ceux de Matthew. [↑](#footnote-ref-51)
52. 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. [↑](#footnote-ref-52)
53. « Ghoulishly effective as this bit is, it’s taken from Kaufman’s version. ». [Owen Gleiberman, « Body Snatchers », *Entertainment Weekly*, 11 février 1994]. [↑](#footnote-ref-53)
54. Et, par extension, de 1993. [↑](#footnote-ref-54)
55. Son illustré par un gros plan montrant clairement le freinage d’urgence et les étincelles qu’il produit. [↑](#footnote-ref-55)
56. Par des bruits de machines, mais rejoignant le discours envers des *pod people* comme race inhumaine de par leur manque d’émotions. [↑](#footnote-ref-56)
57. L’enjeu de la scène reposant sur la capacité à se fondre dans la masse malgré ses sentiments individuels. [↑](#footnote-ref-57)
58. 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, No. 3, automne 1986, pp. 383-404 et Charles T. Gregory, « The Pod Society Versus the Rugged Individualists », *Journal of Popular Film*, Vol. 1, No. 1, hiver 1972, pp. 8-14. [↑](#footnote-ref-58)
59. « we’re with you, and it’s not so bad » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 191]. [↑](#footnote-ref-59)
60. 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. [↑](#footnote-ref-60)
61. La scène, et le retournement final, n’ayant jamais été présentés dans une version antérieure du récit. [↑](#footnote-ref-61)
62. Qui récompense le spectateur connaissant son roman source. [↑](#footnote-ref-62)
63. 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. [↑](#footnote-ref-63)
64. 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. [↑](#footnote-ref-64)
65. « We didn’t look back. » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 191]. [↑](#footnote-ref-65)
66. Seule, cette fois ci. [↑](#footnote-ref-66)
67. 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 infecter. [↑](#footnote-ref-67)
68. « You can fool them, but you’ve got to calm down ». [↑](#footnote-ref-68)
69. 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. [↑](#footnote-ref-69)
70. Qui pourrait être supprimée du film (ou remplacée par une ellipse) sans que sa continuation n’en soit affectée. [↑](#footnote-ref-70)
71. Mais 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. [↑](#footnote-ref-71)
72. 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, No. 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. [↑](#footnote-ref-72)
73. Thomas Leitch, *op. cit.*, pp. 37-62. [↑](#footnote-ref-73)
74. 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, pp. 122-144. [↑](#footnote-ref-74)
75. « 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* », *op. cit.*, p. 138]. [↑](#footnote-ref-75)
76. « 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]. [↑](#footnote-ref-76)
77. Par continuité possible et cohérente du récit, il est sous-entendu que tous les films de la série appartiennent au même *monde* diégétique. [↑](#footnote-ref-77)
78. Le héros se prénommant par exemple Miles, Matthew, Marti puis finalement Carol [↑](#footnote-ref-78)
79. Les films de 1956 et 1978 mettent en scène un héros alors que ceux de 1993 et 2007 une héroïne. [↑](#footnote-ref-79)
80. 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. [↑](#footnote-ref-80)
81. En 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. [↑](#footnote-ref-81)
82. Mécanisme qui est plutôt la norme dans remakes et suites. [↑](#footnote-ref-82)
83. Dans le cas de Matthew, qui dans le retournement final du film de 1978 se révèle être devenu une *pod person*. [↑](#footnote-ref-83)
84. Joué une deuxième fois plus tard dans le film lorsqu’un chauffeur de taxi est incarné par Don Siegel lui-même. [↑](#footnote-ref-84)
85. Sur les conditions de post-production du film ayant conduit à l’ajour du récit-cadre. [↑](#footnote-ref-85)
86. C’est dans sa direction que Matthew pointe son doigt accusateur à la fin du film. [↑](#footnote-ref-86)
87. Similitude qui peut aussi s’expliquer d’un point de vue économique, puisqu’il n’est pas impossible que Robert H. Solo aie bénéficié de l’exclusivité sur les droits d’adaptation du roman de Finney sur une période de 15-20 ans. [↑](#footnote-ref-87)
88. 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 par ces personnages, elle semble avant marquer un sceau d’approbation de la part des personnes impliquées dans une version précédente. [↑](#footnote-ref-88)