**Remake, sérialité et épidémiologie des représentations**

## Éléments de définition

Dans l’optique de parvenir en fin de chapitre à une ébauche de modèle épidémiologique des représentations filmiques qui sera mise à l’épreuve sur la série des *Invasion of the Body Snatchers*, il faut dans un premier temps revenir sur certains concepts clés (remake, série et mimétique) afin de voir comment ces derniers sont définis, évoluent et s’articulent entre eux. Il s’agira ensuite de reconsidérer l’impact de la notion du cinéma comme représentation publique sur les phénomènes de mimétique et de conscience collective, et, finalement, de considérer la sérialité et le remake comme un processus de *sélection naturelle* des représentations culturelles.

Le choix de commencer ce chapitre par une manifestation particulière de la sérialité que constitue le remake est conscient : le but est ici de partir d’un concept à priori précis en le déconstruisant étape-par-étape avant de finalement le reconsidérer au sein d’un mécanisme de sérialité plus vaste. Ces reconsidérations devraient permettre d’accorder au remake un sens plus large et, idéalement, plus productif lors de la discussion de ce qui constitue l’objet sériel *Invasion of the Body Snatchers*.

### **Remake**

Le Petit Robert (édition 2012) définit le remake comme :

n.m. – 1946 ; mot angl., de *to remake* « refaire » 1. masse\* (encadré) ♦ANGLIC. Film reproduisant, avec de nouveaux acteurs, la première version d’un film à succès. – Nouvelle version (d’un œuvre littéraire).

L’intérêt de s’intéresser à la définition de remake tirée d’un dictionnaire de langue plutôt que celle d’un ouvrage spécialisé est ici de voir comment le concept de remake est perçu pour un public « profane » aux théories sur la sérialité. La première constatation, assez surprenante, est la mention « d’œuvre littéraire » : il en sera question plus tard dans ce chapitre à travers les pistes de réflexion proposées par Gérard Genette dans *Palimpsestes*. La deuxième constatation est l’entrée relativement tardive du mot dans le dictionnaire[[1]](#footnote-1), particulièrement pour un terme qui se vaudrait également valable dans le cadre d’œuvres littéraires. Finalement, la définition donnée par le dictionnaire du remake cinématographique semble très restrictive : le remake devrait comporter de nouveaux acteurs et reproduire une première version d’un film à succès. Un film en reproduisant un autre tout en comportant les mêmes acteurs ou en se basant sur un film n’ayant connu aucun succès serait, selon cette définition, par un remake.

Si cet exercice semble un peu vain à priori, il symptomatise pourtant le problème le plus conséquent qui touche tous les ouvrages académiques traitant du remake : l’impossibilité d’offrir une taxonomie définitive du remake. Dans un article, Robert Eberwein[[2]](#footnote-2) propose une catégorisation des remakes : le résultat est un ensemble de 15 catégories (comprenant chacune entre 2 et 5 sous-catégories) dont l’auteur finit par avouer qu’il est insuffisant et que certains films occuperaient plusieurs catégories simultanément[[3]](#footnote-3). La complexité que certains remakes entretiennent avec leur film original est telle que toute tentative de classification semble non seulement vouée à l’échec mais en plus peu productive ; c’est pourquoi une majorité des ouvrages et académiques concernant de remake se limitent à une série (ou un *cas*) en particulier afin d’aborder la question. Dans l’introduction de *Play it again, Sam – Retakes on Remakes[[4]](#footnote-4)*, Andrew Horton et Stuart Y. McDougal se lamentent du manque d’« attention critique »[[5]](#footnote-5) que reçoivent les remakes[[6]](#footnote-6) malgré l’intérêt porté par le monde académique sur le film comme médium intertextuel et la prévalence du remake comme stratégie commerciale. Ils proposent donc d’approcher le remake par une série d’essais se concentrant sur un aspect particulier (« le personnel (psychologique), le socioculturel (politique-culturel-anthropologique) et l’artistique (la narration cinématographique : style-substance-présentation »[[7]](#footnote-7)) tout en précisant les catégories d’intertextualités définies par Genette, car ces dernières « ne nous suffisent pas »[[8]](#footnote-8). La série d’essais composant l’ouvrage offrent une perspective sur le remake à travers diverses approches : McDougal opte par exemple pour une approche auteuriale via la figure d’Hitchcock[[9]](#footnote-9) et de ses deux versions de *The Man Who Knew Too Much[[10]](#footnote-10)*, Lyold Michaels[[11]](#footnote-11) et Ira Konigsberg[[12]](#footnote-12) s’intéressent à la récurrence thématique de la figure de Nosferatu/Dracula ou Luca Somligi[[13]](#footnote-13) qui considère l’adaptation de *comics* au cinéma comme une pratique de remake. Ces textes et la variété des approches illustrent l’ampleur des pratiques liées au remake et, mis-à-part les quelques tentatives d’établir une taxonomie, aucun des auteurs ne prétend adopter un modèle universel. La même constatation peut être effectuée avec *Dead Ringers : The Remake in Theory and Practice*[[14]](#footnote-14), composé lui aussi d’une série d’articles rédigés par différents auteurs et se concentrant sur un aspect ou une manifestation particulière du remake : Jennifer Forrest[[15]](#footnote-15) opte pour une approche historique en interrogeant les notions d’original, de remake et de copie dans le cinéma des premiers temps, Laura Grindstaff[[16]](#footnote-16) s’intéresse au cas particulier de *La Femme Nikita[[17]](#footnote-17)* pour s’interroger sur ce que la série[[18]](#footnote-18) révèle sur les pratiques textuelles transculturelles. Encore une fois, ce choix dans l’approche globale du livre démontre une volonté d’utiliser le remake comme outil d’analyse sur un objet particulier plutôt que de tenter de théoriser celui-ci en tant que pratique cinématographique. Les seules parties de l’ouvrage problématisant le remake en tant que sujet sont l’introduction[[19]](#footnote-19) et le premier article[[20]](#footnote-20), l’introduction commence par historiciser la pratique du en rappelant à quel point le remake est « un élément institutionnalisé de la production Hollywoodienne »[[21]](#footnote-21) à travers une citation extraite d’un film de 1937. L’argument commercial du remake n’est pourtant, selon les auteurs, pas la seule raison de l’importance du remake en tant que pratique filmique : « le remake est une partie signifiante de la production filmique autant en tant que mesure économique visant à réduire les couts de production *et* comme forme artistique »[[22]](#footnote-22). Les auteurs décèlent dans la réception critique faite des remakes une dichotomie entre une « vrai » et un « faux » remake, en se basant sur deux articles de André Bazin[[23]](#footnote-23), ils postulent qu

1. Pour comparaison, le terme purement cinématographique de « travelling » est daté de 1927 par le dictionnaire. [↑](#footnote-ref-1)
2. Robert Eberwein, « Remakes and Cultural Studies » *in* Andrew Horton et Stuart Y. McDougal (éds.), *Play it again, Sam – Retakes on Remakes*, Berkeley/Los Angeles, London, University of California Press, 1998, pp. 15-33. [↑](#footnote-ref-2)
3. Robert Eberwein, *op. cit.*, p. 30. [↑](#footnote-ref-3)
4. Andrew Horton et Stuart Y. McDougal (éds.), *Play it again, Sam – Retakes on Remakes*, Berkeley/Los Angeles, London, University of California Press, 1998, pp. 1-11. [↑](#footnote-ref-4)
5. « critical attention ». Andrew Horton et Stuart Y. McDougal (éds.), *op. cit.*, p. 1. [↑](#footnote-ref-5)
6. Au moment de la publication de leur livre, les seuls ouvrages dédiés au remake consistaient en une liste de films et de leur synopsis sans aucune critique approfondie ou approche théorique. [↑](#footnote-ref-6)
7. « the personal (psychological), the sociocultural (political-cultural-anthropological), and the artistic (cinematic narrative : style-substance-presentation ». Andrew Horton et Stuart Y. McDougal (éds.), *op. cit.*, p. 6-7. [↑](#footnote-ref-7)
8. « do not take us far enough ». Andrew Horton et Stuart Y. McDougal (éds.), *op. cit.*, p. 4. [↑](#footnote-ref-8)
9. Stuart Y. McDougal, « The Director Who Knew Too Much: Hitchcock Remakes Himself » *in* Andrew Horton et Stuart Y. McDougal, *op. cit.*, pp. 52-69. [↑](#footnote-ref-9)
10. *The Man Who Knew Too Much* (*L'Homme qui en savait trop*, Alfred Hitchcock, 1934) et *The Man Who Knew Too Much* (*L'Homme qui en savait trop*, Alfred Hitchcock, 1956). [↑](#footnote-ref-10)
11. Lloyd Michaels, « *Nosferatu*, or the Phantom of Cinema » *in* Andrew Horton et Stuart Y. McDougal, *op. cit.*, pp. 238-249. [↑](#footnote-ref-11)
12. Ira Konigsberg, « How Many Draculas Does It Take to Change a Lightbulb ? » *in* Andrew Horton et Stuart Y. McDougal, *ibid.*, pp. 250-275. [↑](#footnote-ref-12)
13. Luca Somligi, « The Superhero with a Thousand Faces: Visual Narratives on Film and Paper » *in* Andrew Horton et Stuart Y. McDougal, *ibid.*, pp. 279-294. [↑](#footnote-ref-13)
14. Jennifer Forrest et Leonard R. Koos (éds.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 2002. [↑](#footnote-ref-14)
15. Jennifer Forrest, « The ‘Personal’ Touch : The Original, the Remake, and the Dupe in Early Cinema » *in* Jennifer Forrest et Leonard R. Koos (éds.), *op. cit.*, pp. 89-126. [↑](#footnote-ref-15)
16. Laura Grindstaff, « Pretty Woman with a Gun : *La Femme Nikita* and the Textual Politics of ‘The Remake’ », *in* Jennifer Forrest et Leonard R. Koos (éds.), *op. cit.*, pp. 273-308. [↑](#footnote-ref-16)
17. *La Femme Nikita*, Joel Surnow, CTV, 1997-2001. [↑](#footnote-ref-17)
18. La *série* identifiée par l’article est *Nikita* (Luc Besson, 1980), *Black Cat* (Stephen Shin, 1991), *Point of No Return* (*Nom de code : Nina*, John Badham, 1993) et la série télévisée canadienne *La Femme Nikita*. [↑](#footnote-ref-18)
19. Jennifer Forrest et Leonard R. Koos, « Reviewing Remakes: An Introduction » *in* Jennifer Forrest et Leonard R. Koos (éds.), *op. cit.*, pp. 1-36. [↑](#footnote-ref-19)
20. Thomas Leitch, « Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake » *in* Jennifer Forrest et Leonard R. Koos (éds.), *op. cit.*, pp. 37-62. [↑](#footnote-ref-20)
21. « how much the remake was an institutionalized element of Hollywood production, and this long before the thirties ». Jennifer Forrest et Leonard R. Koos, *op. cit.*, p. 2. [↑](#footnote-ref-21)
22. « The remake is a significant part of filmmaking both as an economic measure designed to keep production costs dowen *and* as an art form. ». Jennifer Forrest et Leonard R. Koos, *op. cit.*, p. 3. [↑](#footnote-ref-22)
23. BAZIN [↑](#footnote-ref-23)