# Introduction générale

Le 14 novembre 1994, James Hadley Billington, bibliothécaire du Congrès, annonce la liste des films sélectionnés par la National Film Preservation Board[[1]](#footnote-1) parmi les propositions du public américain pour entrer dans National Film Registery[[2]](#footnote-2). Des 25 films sélectionnés cette année-là pour leur « importance culturelle, historique ou esthétique »[[3]](#footnote-3) se trouve *Invasion of the Body Snatchers* de Don Siegel[[4]](#footnote-4). Comment ce film de genre de série B, réalisé avec un budget moindre[[5]](#footnote-5), diffusé en double programme avec un film de science-fiction britannique intitulé *The Atomic Man[[6]](#footnote-6)* et largement ignoré par la critique, a-t-il pu se forger une place entre *Intolerance[[7]](#footnote-7)* et *It Happened One Night[[8]](#footnote-8)* dans le canon étatique du cinéma américain ? À cette question, certains auteurs offrent diverses hypothèses : Katrina Mann évoque directement la question en citant « la distribution de films sur le marché télévisuel, le changement de statut de Siegel dans le début des années 1970 et l’apparition de la théorie de l’auteur dans les milieux académiques et critiques, le remake de 1978, une augmentation d’observations d’OVNI dans les années 1970 et une augmentation de la popularité de la science-fiction et horreur culte. »[[9]](#footnote-9). Jean-François Rauger affirme que celle-ci est due au « talent de son réalisateur, de sa façon proprement géniale de construire une atmosphère de plus en plus terrifiante par la simple force de la mise en scène »[[10]](#footnote-10), alors que Cyril Béghin l’explique plutôt par « la revalorisation des films de série B »[[11]](#footnote-11), Mark Venner par « l’exercice allégorique en paranoïa filmique étrangement ouverte aux interprétations [du film]. »[[12]](#footnote-12) et Kathleen Loock simplement par ses remakes[[13]](#footnote-13). Si ces hypothèses diverses sont avancées dans les discours relatifs[[14]](#footnote-14) au film, aucun des auteurs ne cherche pourtant à les justifier ou les étudier. Ce travail de mémoire a pour objectif, à travers une étude détaillée des textes filmiques et des discours sur le film, de choisir l’une d’entre elles afin d’y déceler un processus de canonisation.

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

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

Comme le précise ensuite l’auteur, ces critères n’excluent pas les répétitions, en guise de démonstration il fournit des exemples de types de répétitions répondant à ces critères : le retake, le remake, la série, la saga et l’intertextualité. Les définitions proposées par Eco de ces cinq types de répétitions sont parfois imprécises et peuvent conduite à des débordement d’une catégorie à l’autre. Par exemple, le remake est défini comme consistant « à raconter de nouveau une histoire qui a eu du succès »[[20]](#footnote-20) et la série comme fonctionnant « sur une situation fixe et un nombre restreint de personnages centraux immuables, autour desquels gravitent des personnages secondaires qui varient. Ces personnages secondaires doivent donner l'impression que la nouvelle histoire diffère des précédentes, alors qu'en fait, la trame narrative ne change pas. »[[21]](#footnote-21). Le remake tel que défini par Eco est systématiquement basé sur une « histoire qui a eu du succès », sans que soit précisée la modalité de ce succès : or, l’histoire du cinéma regorge d’exemples de remakes basés sur un film n’ayant connu aucun *succès*[[22]](#footnote-22). En deçà du critère imprécis de succès, la différence entre le remake et la série réside – selon Eco – dans les changements de personnages secondaires : or, un remake pourrait conserver la même trame narrative que son récit matriciel en y ajoutant de nouveaux personnages secondaires. Selon las catégories développées par Eco, un remake peut également remplir les critères de classification de la « série » ; ce travail propose de problématiser cette classification en la confrontant à d’autres qui seront discutées dans la première partie. Il sera également question de dialogue intertextuel au sein du corpus de textes[[23]](#footnote-23), Eco le définit comme « le phénomène par lequel un texte donné fait écho à des textes antérieurs. »[[24]](#footnote-24). Bien que l’auteur présente le dialogue intertextuel comme un type de répétition, il sera question de démontrer comment ce dernier a lieu dans la série de films de compose le corpus analysé.

L’approche choisie par dans ce travail consiste à expliquer le processus de canonisation à travers les remakes du film. En effet, le film de Siegel n’est pas la seule adaptation cinématographique de ses textes sources[[25]](#footnote-25) : le film connaît trois versions ultérieures en 1978[[26]](#footnote-26), 1993[[27]](#footnote-27) et 2007[[28]](#footnote-28). Ces trois autres adaptations du récit de Jack Finney, toutes issues de l’industrie cinématographique hollywoodienne, proposent de revisiter l’histoire originale en la déplaçant dans leur contexte historique respectif : la première dans la période de la contreculture et de la Détente[[29]](#footnote-29), la seconde dans la période d’hégémonie américaine et de la première Guerre du Golfe[[30]](#footnote-30), et la troisième dans celle du post 11-septembre de la Guerre contre la Terreur[[31]](#footnote-31). Ce travail ne propose pas une relecture de ces textes vis-à-vis de leur contexte socio-historique, mais plutôt de voir quelles conditions ont permis ces remakes, comment ces derniers problématisent leur relation avec le film de Siegel et comment les discours qu’ils ont engendrés ont permis une légitimation du film de 1956 et son entrée dans certains canons cinématographiques.

Dans un premier temps, il conviendra d’effectuer un bilan historiographique de notre objet. Ce bilan commence par problématiser la question du canon : comment définit-on le canon ? Comment ce canon est-il établi et est-il amené à évoluer ? La question de définition du canon sera abordée d’un point de vue épistémologique mais également considérée dans son aspect comme pratique culturelle. Il s’agira ensuite de revenir la réception théorique du film et de ses remakes : à quel moment la critique commence-t-elle à considérer le film de Siegel comme un « classique » ? Quel est la place accordée aux versions ultérieures du film dans la réception critique d’un remake ? Pour se faire, les réceptions critiques de la presse quotidiennes et spécialisée américaine et française seront analysées. Le film présentant une hybridité générique, la sous-partie suivante évoluera les discours qu’elle engendre et la manière dont cette hybridité informera les remakes et leur réception. Finalement, il sera question de faire état du « délire d’interprétations »[[32]](#footnote-32) suscité dans les discours académiques relatif aux films, et de voir comment ces analyses relèvent une « grande instabilité de son texte »[[33]](#footnote-33).

Dans la deuxième partie, il sera question de la source littéraire du film : l’histoire de Finney publiée d’abord en trois parties sous forme feuilltonante dans le magazine *Collider’s* en 1954[[34]](#footnote-34) puis sous forme de roman[[35]](#footnote-35) l’année suivante. Quels changements entrainent la publication de l’histoire sous forme romanesque ? En quoi la production simultanée du film de Siegel a-t-elle influencée de changement de format ? En quoi ces changements, et l’instabilité qu’ils entrainent, créent-ils des conditions favorables pour les remakes ultérieurs ? Comment la suite d’adaptation affecte-t-elle le parcours de publication du roman ? La partie commencera par analyser la première adaptation du texte de Finney au cinéma en retraçant sa pré-production et production expéditive, sa post-production difficile –ralentie par les divergences entre réalisateur, scénariste, producteur et studio– et les changements opérés par cette adaptation. Se posera ensuite la question du passage de la forme feuilltonante à la forme romanesque et de. Finalement, il sera question de considérer le roman *The Body Snatchers* comme une série parallèle à la série filmique à travers l’histoire de sa publication et les changements opérés par l’auteur et ses éditeurs dans les rééditions ultérieures du roman original.

La troisième partie se concentre sur les textes filmiques des trois remakes. En adoptant la dialectique entre innovation et répétition émise par Eco comme une critère de valeur dans une esthétique moderne, il s’agit de montrer les dialogues intertextuels entre les films. Comment ces remakes successifs problématisent les tensions entre réflexivité et originalité face aux itérations précédentes ? Quels choix sont opérés par les scénaristes, réalisateurs et producteurs des remakes ? Quelles sont les conséquences des changements d’une version à l’autre du film dans le contexte de sérialité ? Plutôt que de considérer les films comme s’inscrivant dans leur contexte socio-politique propre, il sera question de les aborder comme partie d’une série filmique : de voir comment chaque film oscille entre révérence et détachement aux films qui ont précédé. Cette analyse se fait en isolant certaines manifestations narratives et formelles[[36]](#footnote-36), mais également en démontrant le jeu sur les attentes du spectateur dans le contexte de la série. Il s’agira ensuite d’aborder les conséquences du déplacement spatio-temporel du récit opéré par chaque remake sur la cohérence de la série ; et de mettre à l’épreuve son appellation de remake au profit d’autres formes de sérialité.

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

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

1. Un comité composé de 22 membres représentant une institution de l’industrie, académique, de l’archivage ou artistique. Pour une liste des institutions voir « Board Members », Library of Congress : National Film Preservation Board, <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/about-this-program/board-members/> (consulté le 16.12.2016). [↑](#footnote-ref-1)
2. –, « 25 Films Added to National Registry », *The New York Times* [en ligne], 15 novembre 1994. Adresse: <http://www.nytimes.com/1994/11/15/movies/25-films-added-to-national-registry.html> (consulté le 16.12.2016). [↑](#footnote-ref-2)
3. « Culturally, historically, or aesthetically significant. ». « Frequently Asked Questions », Library of Congress : National Film Preservation Board, <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/frequently-asked-questions/> (consulté le 16.12.2016). [↑](#footnote-ref-3)
4. *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs de sépultures*, Don Siegel, 1956). [↑](#footnote-ref-4)
5. Al LaValley (éd.), *Invasion of the Body Snatchers*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, p. 3. [↑](#footnote-ref-5)
6. Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 7. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Intolerance* (*Intolérance*, D. W. Griffith, 1916). [↑](#footnote-ref-7)
8. *It Happened One Night* (*New York-Miami*, Frank Capra, 1934). [↑](#footnote-ref-8)
9. « Film distribution within the television market, the directional reappearance of Don Siegel in the early 1970s and the rise of auteur theory in academia and critical audiences, the 1978 remake of the film, the resurgence of UFO sightings in thee 1970s, and the rise in popularity of cult science fiction and horror film. » [Katrina Mann, « ‹ You're Next! ›: Postwar Hegemony Besieged in Invasion of the Body Snatchers », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 1, automne 2004, p. 66]. [↑](#footnote-ref-9)
10. Jean-François Rauger, « Reprise : ‹ L’invasion des profanateurs de sépultures ›, de la série B à portée philosophique », *Le Monde*, 13 janvier 2015. [↑](#footnote-ref-10)
11. Cyril Béghin (réd.), « L’invasion des profanateurs de sépultures », *Livret et fiche transmettre le cinéma*, Cahiers du cinéma/CNC, Paris, 2014, p. 20. [↑](#footnote-ref-11)
12. « Classic allegorical exercise in cinematic paranoia is strangely open to interpretation » [Mark Venner, « The Cinema of Paranoia », *Film Ireland*, No. 84, décembre 2001/janvier 2002, p. 23]. [↑](#footnote-ref-12)
13. Kathleen Loock, « The Return of the Pod People: Remaking Cultural Anxieties in *Invasion of the Body Snatchers* », in Constantine Vervis et Kathleen Loock (éd.), *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/Remodel*, Londres, Palgrave MacMillan, 2012, p. 123. [↑](#footnote-ref-13)
14. Dans chaque instance pour justifier indirectement l’approche de l’auteur, par exemple pour Loock qui attribue la pérennité du film aux remakes… dans un ouvrage consacré au remake. [↑](#footnote-ref-14)
15. Article originalement publié en anglais dans Daedalus (Umberto Eco, « Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics », *Daedalus*, vol. 114, n° 4, automne 1985, pp. 161-184), les citations et la pagination utilisées ici correspondent à traduction française publiée dans *Réseaux* (Umberto Eco, « Innovation et répétition : Entre esthétique moderne et post-moderne », trad. de l’américain par Marie-Christine Gamberini, *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994 [1985], pp. 9-26). [↑](#footnote-ref-15)
16. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 11. [↑](#footnote-ref-16)
17. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 22. [↑](#footnote-ref-17)
18. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 18. [↑](#footnote-ref-18)
19. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 19. [↑](#footnote-ref-19)
20. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 15. [↑](#footnote-ref-20)
21. Umberto Eco, *ibid*. [↑](#footnote-ref-21)
22. Le film *True Lies* (James Cameron, 1994) est par exemple un remake de *La Totale !* (Claude Zidi, 1994). Le premier a obtenu un Golden Globe, une nomination aux Oscars et engendré 374 millions au box-office alors que le deuxième n’a gagné aucun prix et engendré 12 millions au box-office. Il ne s’agit pas ici de comparer le marché américain et français du film, ou de défendre une statuette en or comme le sacre ultime pour une œuvre cinématographique, mais de montrer que la notion de succès est très vague et difficilement défendable comme un critère de catégorisation pour le remake. [↑](#footnote-ref-22)
23. Un corpus qui sera initialement défini comme « remakes », une appellation que ce travail affinera au fur et à mesure des chapitres. [↑](#footnote-ref-23)
24. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 16. [↑](#footnote-ref-24)
25. Les multiples versions de *The Body Snatchers* de Jack Finney, dont l’historique de publication sera détaillé dans la premiere partie du travail. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs*, Philip Kaufman, 1978). [↑](#footnote-ref-26)
27. *Body Snatchers* (*Body Snatchers, l'invasion continue*, Abel Ferrara, 1993). [↑](#footnote-ref-27)
28. *The Invasion* (*Invasion*, Oliver Hirschbiegel, 2007). [↑](#footnote-ref-28)
29. Mark C. Carnes et John A. Garraty, *The American Nation: A History of the United States (Fourteenth Edition)*, Boston, Prentice Hall, 2012 [2003], pp. 786-787. [↑](#footnote-ref-29)
30. Mark C. Carnes et John A. Garraty, *op. cit.*, pp. 815-817. [↑](#footnote-ref-30)
31. Mark C. Carnes et John A. Garraty, *op. cit.*, pp. 856-865. [↑](#footnote-ref-31)
32. Raymond Durgnat cité dans Henry K. Miller (éd.), *The Essential Raymond Durgnat*, London, BFI/Palgrave MacMillan, 2014, p. 3. [↑](#footnote-ref-32)
33. « *Invasion of the Body Snatchers* […] was a highly unstable text. » [Al LaValley (éd.), *Invasion of the Body Snatchers*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, p. 4]. [↑](#footnote-ref-33)
34. Jack Finney, « *The Body Snatchers (First of Three Parts)* », *Collider’s*, 26 novembre 1954, pp. 26-27 + 90-99 ; Jack Finney, « *The Body Snatchers (Second of three Parts)* », *Collider’s*, 10 décembre 1954, pp. 114-125 ; Jack Finney, « *The Body Snatchers (Conclusion)* », *Collider’s*, 24 décembre 1954, pp. 62-73. [↑](#footnote-ref-34)
35. Jack Finney, *The Body Snatchers*, New York, Dell Books, 1955. [↑](#footnote-ref-35)
36. Il serait ici possible de parler de schème au sens d’Eco, qui est proposée par l’auteur dans le nœud schéma-variation central à une approche de l’esthétique post-moderne. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 23. [↑](#footnote-ref-36)