# Mauvaises graines, de la nouvelle sérialisée au film

Ce chapitre propose de s’intéresser aux origines littéraires de la série *Invasion of the Body Snatchers*: dans un premier temps, il sera question de l’adaptation du feuilleton de Jack Finney paru dans *Collider’s* durant les derniers mois de 1954[[1]](#footnote-1) et de son adaptation au grand écran pour le film de Don Siegel, et, dans un deuxième temps, il s’agira de voir quels changements se manifestent dans les versions ultérieures de l’histoire de Jack Finney et en quoi ceux-ci peuvent trouver échos dans les adaptations cinématographiques successives du feuilleton original. Finalement, il sera question de dresser un premier bilan de canonisation du roman de Jack Finney et de la place des quatre films dans ce processus.

L’envergure de ce travail ne permettant pas de prendre en considération la masse considérable de théories et d’articles académiques consacrés aux théories de l’adaptation, il se limitera donc à offrir un compte rendu de la *généalogie* du film de Siegel et à discuter les points essentiels qui rassemblent et différencient le film de 1956 et son œuvre source sous ses deux formes.

## Adaptation : du feuilleton à la série B

C’est dans le magazine bi-hebdomadaire[[2]](#footnote-2) Collider’s, entre des publicités pour du tabac à pipe et des cadeaux de noël, que l’on retrouve la première publication du feuilleton de Jack Finney. En 1954, Finney n’en est pas à sa première nouvelle (il publie régulièrement de la fiction dans *Collider’s* et d’autres magazines depuis 1947), ni à son premier récit de science-fiction, ni à sa première œuvre adaptée au cinéma[[3]](#footnote-3). Dans une réponse à une lettre à Arthur LeGacy, l’auteur affirme « Tous mes livres sont écrits de cette manière [avec un film en tête] »[[4]](#footnote-4), « j’ai toujours affirmé que ne n’écris pas réellement des romans, j’écris des films –le roman étant une bonne manière de rendre les producteurs attentifs à mes idées de films »[[5]](#footnote-5). Si ces propos *a posteriori* (la correspondance entre LeGacy et Finney ayant eu lieu entre janvier et mai 1975[[6]](#footnote-6)) sont à considérer avec un certain recul, une très grande partie des dialogues originaux du feuilleton sont présents dans le film, parfois transférés de manière intacte. Barry Keith Grand relève que certaines descriptions évoquent un style *film noir* qui influencera l’aspect visuel de l’adaptation de Siegel[[7]](#footnote-7).

Le producteur Walter Wagner a reconnu très tôt le potentiel du feuilleton de Finney, en amorçant dès la publication de la première partie en novembre 1954 les négociations pour acquérir les droits[[8]](#footnote-8), négociations qui aboutissent durant le mois de janvier 1955 donnant lieu à un premier jet du scénario par Daniel Mainwaring le 10 février[[9]](#footnote-9) et finalement un tournage en 23 jours entre mars et avril de la même année[[10]](#footnote-10). Mais cet élan considérable[[11]](#footnote-11) dans l’écriture et la production du film va connaître un freinage une fois le montage terminé : les quatre projections test organisées par Wagner entre juin et aout 1955[[12]](#footnote-12) vont le conduire à douter de l’impact de son film. Le producteur cite une dégradation de la réception par le public lors de la quatrième projection-test qu’il attribue par le « traitement antipathique »[[13]](#footnote-13) des modifications (au montage) apportées au film. En réalité, les incertitudes de Wagner par rapport au film auraient déjà commencé avant les premières projections test[[14]](#footnote-14) durant le tournage du film : McGee évoque une lettre datée du 28 mars 1955 adressée à un *studio executive* de Allied Artists en Angleterre afin de demander les droits d’utiliser un récent discours prononcé par Winston Churchill en introduction au film[[15]](#footnote-15). Le 8 juillet, après trois des projections-test, Wagner rédige un mémorandum adressé au studio suggérant –entre autres– un monologue d’ouverture prononcé par Orson Welles[[16]](#footnote-16) : une autre manifestation de l’insatisfaction du producteur envers l’ouverture de son film. Grant attribue ces changements[[17]](#footnote-17) à une volonté de « rendre le message du film plus explicite »[[18]](#footnote-18) et « d’aider les spectateurs à suivre l’histoire »[[19]](#footnote-19), LaValley et McGee s’accordent à dire que ces changements manifestent une volonté de la part du producteur « d’élever le thème »[[20]](#footnote-20) du film en lui accordant une note de « respectabilité »[[21]](#footnote-21). Une lecture attentive du feuilleton original fait pourtant remarquer que Churchill n’était pas absent du récit source : le discours « We shall fight them in the fields… » est cité dans les derniers paragraphes du feuilleton[[22]](#footnote-22), la citation étant nominativement attribuée à l’homme d’état britannique[[23]](#footnote-23). Ces désaccords entre producteur, réalisateur et studio[[24]](#footnote-24) montrent une certaine « instabilité »[[25]](#footnote-25) du texte dans sa forme filmique déjà discutée dans les monographies dédiées au film –à travers le contexte politique, *la blacklist*, le contexte de production et les aspirations individuelles des professionnels impliqués ; pourtant, et ce probablement à cause du processus expéditif d’adaptation dans le cas de *Invasion of the Body Snatchers*, aucune étude ne se concentre sur les différences textuelles entre le film et son œuvre source. Il est pourtant difficile d’imaginer que le désaccord entre les parties impliquées n’ait pas trouvé racine dès l’écriture du scénario par Mainwaring. Ce travail propose donc, en acceptant le problème posé par certaines pièces manquantes[[26]](#footnote-26), d’effectuer une comparaison entre le feuilleton publié dans *Collider’s* et le film dans sa version finale (tout en prenant compte, si possible, des changements apportés à cette dernière sur la base des notes de Siegel[[27]](#footnote-27) et Wagner[[28]](#footnote-28)).

Si la scène d’ouverture du film est l’une des sources de conflit entre Siegel, Wagner et le studio, la scène finale du film est également un point de désaccord. Les griefs exprimés par Wagner quant à la volonté de rendre le film plus compréhensible pour le spectateur vont reconduire à l’ajout d’un *récit cadre* sous la forme de deux scènes dans lesquelles Miles, dans un poste de police d’une ville avoisinante, va tenter de convaincre les autorités[[29]](#footnote-29) du danger imminent. Cette scène, tournée par Siegel le 16 septembre[[30]](#footnote-30) (soit 4 mois après la fin du tournage du film dans sa forme originale), est la source d’un certain nombre de discussions aussi bien dans les articles académiques que critiques ultérieures relatives au film. Si certains commentateurs mesurent les implications de cet ajout sur l’effet produit par le film (particulièrement sa fin) : rendant la fin d’une part « plus optimiste »[[31]](#footnote-31) ou « moins puissante »[[32]](#footnote-32), et, d’autre part, confiant à l’autorité fédérale[[33]](#footnote-33) la mission de remédier à la situation[[34]](#footnote-34) (bien que, comme le fait remarquer M. Keith Booker, « la possibilité que le FBI, la police et l’armée soit déjà contrôlées par les *pod people* existe. »[[35]](#footnote-35)), aucun lien n’est établi entre la fin présentée par le film et celle du feuilleton. Dans le pénultième chapitre du feuilleton, Miles utilise ses dernières forces[[36]](#footnote-36) pour rassembler assez d’essence afin de démarrer un incendie dans un champ de culture comme un geste de dernier recours[[37]](#footnote-37). Le feu démarré par Miles n’a pas pour effet de chasser les pods, mais d’alerter *in extremis* le FBI qui arrive à la rescousse « dans un brouhaha venant de l’autoroute »[[38]](#footnote-38), ces derniers ayant également « intercepté les personnes tentant de transporter des pods vers d’autres villes »[[39]](#footnote-39). Le feuilleton et le film, contrairement à la version originalement tournée et voulue par le réalisateur, partagent donc ce recours final à l’autorité qu’incarne le FBI et une résolution du conflit. Si cette remarque à son importance, c’est parce que le récit cadre *imposé* par les studios est systématiquement perçu par la critique comme trahissant la volonté originale d’un auteur. Or, il s’avère que le tournage des deux scènes composant le récit cadre ait été dirigé par Siegel lui-même[[40]](#footnote-40) et que celui-ci avouerait que les ajouts apportés au film auraient aidé ce dernier[[41]](#footnote-41). Le désaveu de Siegel par rapport au récit cadre émane d’une entrevue accordée à Stuart M. Kaminsky en 1976[[42]](#footnote-42) et semble avoir largement influencé la lecture négative faite de ce récit cadre[[43]](#footnote-43). Si cette variation entre la fin du feuilleton et celle *planifiée* pour le film n’a finalement pas pris forme, elle nous informe d’une part sur les attentes d’un public dans un contexte socioculturel bien précis[[44]](#footnote-44) et, d’autre part, sur les tensions existantes entre le texte *à priori* figé[[45]](#footnote-45) de Finney et un texte *en devenir* de Mainwaring/Wagner/Siegel/Allied Artists. Mais l’ajout du récit cadre est loin d’être le seul changement apporté au feuilleton dans le cadre de son adaptation au grand écran : un certain nombre de passage sont modifiés ou supprimés, et un certain nombre de scènes sont ajoutées ; il s’agît à présent de s’intéresser à quelques-unes d’entre elles afin de mesurer leur implication sur le texte filmique.

Un des changements importants à lieu dans la scène d’*explication[[46]](#footnote-46)*, prenant forme d’un dialogue entre Miles et un *porte-parole* des *pod people*. Dans les deux textes, cette scène remplit a pour fonction principale d’expliquer au lecteur/spectateur les intentions des envahisseurs[[47]](#footnote-47) ; dans le cas de (*Invasion of*) *The Body Snatchers*, l’échange est également la seule occasion donnée aux *pod people* de justifier leur démarche et de tenter de convaincre les protagonistes non-transformés de se soumettre à leur destinée apparente. Pourtant, cette *scène* *clé* repose sur un mécanisme différent dans les deux versions des textes, aussi bien dans leur « durée »[[48]](#footnote-48). Dans le feuilleton, le rôle du porte-parole est laissé à L. Bernard Budlong, un « professeur de biologie et de botanique d’une université locale »[[49]](#footnote-49) présenté dans la seconde partie par le biais d’un article publié dans un quotidien local concernant des « *objets mystérieux* trouvés dans une ferme à l’ouest de la ville »[[50]](#footnote-50). C’est Miles, accompagné de Becky, qui va activement chercher le contact avec cette personne afin d’obtenir des éclaircissements concernant les événements frappant la ville. Une fois au domicile du Prof. Budlong, une longue scène d’explication[[51]](#footnote-51), sous forme d’un dialogue entre les deux personnages[[52]](#footnote-52) dans lequel le Prof. Budlong commence par réfuter le contenu de l’article (il affirme que le « journaliste l’a piégé »[[53]](#footnote-53) et a déformé ses dires[[54]](#footnote-54)) mais au moment de partir, Miles –comme un enquêteur[[55]](#footnote-55)– interroge le biologiste sur son activité professionnelle après avoir constaté que les papiers étalés sur le bureau du professeur n’ont pas été touchés depuis longtemps. C’est donc une confrontation face à un mensonge qui va amorcer la longue explication, scientifique[[56]](#footnote-56), du Prof. Budlong puis un départ des deux protagonistes de son domicile. Dans le film, le personnage du Prof. Budlong est totalement absent : le rôle du *porte-parole* est laissé au Dr. Danny Kaufman[[57]](#footnote-57), ami de Miles et psychiatre de profession. Ce premier changement à plusieurs effets : d’une part, la profession du *représentant* n’est plus celle d’un homme étudiant la nature mais celle d’un spécialiste du psyché, d’autre part, la relation de confiance qu’il entretenait[[58]](#footnote-58) avec Miles rends son discours et ton détaché d’autant plus troublant. Son explication et *plaidoyer* en faveur des pods est beaucoup moins scientifique que celle du Prof. Budlong : Danny met les émotions[[59]](#footnote-59) au cœur de son argumentation, ne laissant qu’une place minime à l’explication scientifique[[60]](#footnote-60). Cette première différence a pour effet de diminuer l’importance des éléments science-fictionnels du texte. Le deuxième changement réside dans la manière de laquelle cette *confrontation* à lieu : dans le feuilleton, c’est Miles (et Becky) qui se rendent volontairement au domicile du *porte-parole*; dans le film, Danny (accompagné de Jack et d’un officier de police) fait irruption dans le cabinet de Miles, alors que ce dernier et Becky tentent de se cacher pour éviter la capture. Ce changement de dynamique, de la *visite cordiale* à la *prise au piège* –d’autant plus accentué par un représentant des forces de l’ordre–, confère *dans le* texte à la scène une ambiance qui passe de l’étrange rencontre à l’horreur de l’invasion (de la sphère professionnelle) ; et a pour effet d’accentuer la dimension horrifique de la scène. Dans le film, Becky se voit accorder une plus grande importance dans la scène : elle devient une participante active au dialogue[[61]](#footnote-61) et la scène inclut un baiser entre les deux protagonistes, Becky affirmant « Je veux aimer et être aimée. Je veux tes enfants. Je ne veux pas vivre dans un monde sans amour, sans peine ou sans beauté. Je préfère mourir. »[[62]](#footnote-62). Dans les deux textes, le personnage de Becky est défini à travers sa relation avec Miles, cette relation connaît toutefois un nombre important de changements lors de l’adaptation cinématographique : le feuilleton décrit les deux personnages comme « s’étant marié, mais aucun des deux n’a réussi à faire fonctionner leur mariage [respectif] »[[63]](#footnote-63) et précise le divorce dans un dialogue ou chaque personnage s’excuse pour le divorce de l’autre. Dans le film, la question est également abordée à travers un dialogue :

MILES: (*looking at her romantically*) When did you get back?

BECKY: I came back from London two months ago. I’ve been to Reno.

MILES: Reno?

BECKY: Reno. (*She manages a slight ironic laugh.*) Dad tells me you were there too.

MILES: Five months ago.[[64]](#footnote-64)

Le film implicite le divorce sous le couvert de « Reno », une référence évidente pour le public américain de l’époque à la capitale du Nevada et ses lois libérales concernant le mariage[[65]](#footnote-65). Bien que le code Hays en vigueur au moment de la production du film ne demande plus de porter une attention particulière dans le traitement de l’institution du mariage, ce changement va informer tout le traitement de la relation entre les deux personnages dans le film. Les moments romantiques, très rares dans le feuilleton[[66]](#footnote-66), se multiplient dans le film : les plus prévalantes étant une scène de baiser dans une armoire, se terminant sur un fondu au noir suggérant une ellipse temporelle d’une nuit et ouvrant sur un cendrier rempli de cigarettes et les deux amants assis proche l’un de l’autre. Katrina Mann relève ses suggestions de « commémoration post coïtale avec une tournure macabre »[[67]](#footnote-67) (puisque c’est le moment ou Danny fait irruption dans le bureau de Miles). Peut-être plus signifiant encore, la scène du baiser ayant lieu après la transformation de Becky en *pod person*. Cette scène inédite au film et largement commentée dans les articles de Mann[[68]](#footnote-68), Nancy Steffen-Fluhr[[69]](#footnote-69) et Michael Rogin[[70]](#footnote-70) est interprétée comme la culmination des peurs de la perte de l’hégémonie masculine et les changements des « rôles genrés traditionnels »[[71]](#footnote-71) durant la période de la Guerre Froide : elle articule également une forme de *body horror* quant au rôle reproductif du corps féminin (et, par extension, du *pod*). Ces ajouts consistant à approfondir la relation Miles/Becky, se soldant par un échec quand Becky s’avère être devenue elle-même un pod, font de la relation –via les émotions de Miles– le « battement de cœur »[[72]](#footnote-72) du film : le film se construit en partie autour de l’acceptante/refus de Miles envers Becky[[73]](#footnote-73) et de sa peur de s’impliquer dans cette relation ; une relation qui s’avère impossible quand Becky est transformée en *pod person*, contrairement au feuilleton qui, dans son épilogue, affirme que les deux amants sont ensemble et sous-entends qu’ils sont mariés[[74]](#footnote-74).

L’ensemble des changements apportés au texte lors de sa première adaptation au cinéma semblent tendre vers une intensification des éléments horrifiques[[75]](#footnote-75) : bien que la structure narrative du feuilleton (avec pour grande exception le récit-cadre discuté plus haut) et ses personnages subsiste dans le film, les changements au texte opérés par l’adaptation renforcent l’aliénation du personnage principal. D’autres modifications, comme l’ajout d’un personnage enfant se plaignant de ses parents *changés*, sont encore opérés par le film ; ces derniers seront discutés ultérieurement dans la lecture croisée des remakes du film.

## Du feuilleton au roman : un premier *remake*?

Comme mentionné plus haut, l’écriture du premier jet du scénario a eu lieu dans les premiers 40 jours de l’année 1955. La première publication de l’histoire de Finney sous forme de roman a eu lieu en 1955 chez Dell Publishing aux Etats-Unis et Eyre & Spottiswoode en Angleterre. Bien que la première édition publiée chez Dell mentionne une date de première impression en avril 1955, il est impossible de déterminer si le la rédaction du roman est ultérieure à l’écriture de scénario par Mainwaring[[76]](#footnote-76). Il est également impossible de mesurer l’implication de Finney dans la rédaction du scénario, les fiches de production mentionnant seulement une rencontre entre Finney, Wagner, Siegel et Mainwaring durant « la première semaine de 1955 »[[77]](#footnote-77). Ce chapitre va toutefois se proposer de comparer l’histoire dans sa version feuilltonante et romanesque, en tentant de voir si ces changements sont imputables à l’adaptation filmique de Mainwaring.

Le premier constat, très pratique, est la différence de longueur entre les deux versions : la version publiée en trois parties dans *Collider’s* est légèrement plus courte que le roman publié chez Dell, mais, contrairement aux affirmations faites par Robert Shelton, en aucun cas un « roman deux fois plus long basé sur le feuilleton publié dans *Collider’s* » [[78]](#footnote-78). La grande majorité des changements ont *a priori* très peu de ramifications quant au récit : ils prennent la forme d’ajouts, principalement de descriptions, dans des scènes déjà existantes. Toutefois, certains changements prennent un nouveau sens à l’aune d’une comparaison avec le film de Siegel. Le plus symboliquement lourd, particulièrement lorsque les débats autour de la post-production du film sont connus, est l’ajout d’un très court paragraphe au tout début du récit[[79]](#footnote-79) :

I warn you that what you're starting to read is full of loose ends and unanswered questions. It will not be neatly tied up at the end, everything resolved and satisfactorily explained. Not by me it won't, anyway. Because I can't say I really know exactly what happened, or why, or just how it began, how it ended, or if it has ended; and I've been right in the thick of it. Now if you don't like that kind of story, I'm sorry, and you'd better not read it. All I can do is tell what I know.[[80]](#footnote-80)

Cette ouverture, bien qu’elle ne corresponde en rien à celle introduite par le récit-cadre du film, à toutefois pour conséquence d’également nous livrer les informations suivantes : 1) le narrateur va nous raconter une histoire passée via une analepse, 2) cette histoire est mystérieuse et pleine de questions ouvertes, 3) elle ne se clôturera pas sur une résolution de ce mystère ou une réponse à ces questions. Alors que le feuilleton choisit de faire entrer le lecteur directement dans le feu de l’action sans avertissement préalable[[81]](#footnote-81), le roman opte –tout comme le film– de placer son histoire dans un récit cadre. Si son utilisation ou cinéma ou en littérature n’est en rien inédite, il est toutefois intéressant de constater qu’un élément complètement absent de la forme feuilltonante se retrouve dans le roman ; et pourrait bien suggérer une contamination du film au roman. Un autre changement concerne la relation Miles/Becky : le roman ajoute, par des dialogues supplémentaires, des détails concernant leur passé (« Tu te rappelles quand tu m’as appelé, une fois ? »[[82]](#footnote-82) demande Becky, amorçant une discussion pleine d’anecdotes et souvenirs communs) et accorde 3 pages à la description du *pod* prenant la forme de Becky[[83]](#footnote-83) contre seulement une phrase dans le feuilleton[[84]](#footnote-84). Il est aussi intéressant de noter que le feuilleton ne donne pas de détails précis quant au physique de Becky alors que le roman décrit que « les cheveux, comme ceux de Becky, étaient bruns et ondulés »[[85]](#footnote-85), descriptions correspondant à la coupe de cheveux portée par Dana Wynter dans le film. Le roman, dont la temporalité est plus dilatée que celle du feuilleton, évoque également une relation naissante entre les deux personnages se déroulant durant les ellipses : « J’avais vu Becky au moins une nuit sur deux durant la semaine »[[86]](#footnote-86), dont l’écho fait aux deux nuits passées ensemble par Miles et Becky, elles aussi dans une ellipse filmique, est difficilement ignorable. Une version bien plus explicite de la nuit passée dans le bureau de Miles, elle aussi totalement absente de la version parue dans *Collider’s*, apparaît dans le roman : alors que les protagonistes tentent de fuir Santa Mira, ils s’arrêtent dans un hôtel pour passer la nuit, or le chambre à lits séparés spécifiquement demandée par Miles s’avère être en réalité meublée par un lit double. Au grand désarroi de Miles, qui s’apprête à quitter la chambre[[87]](#footnote-87) Becky est trop effrayée et lui demande de rester. S’en suit une description de la nuit et du réveil en trois paragraphes du narrateur, dont l’insistance quasiment comique du premier peut facilement pousser le lecteur à douter de la sincérité du narrateur :

We were asleep in less than five minutes, I suppose. I lay, not touching Becky, except for an arm around her waist, and she had both hands clasped over mine, holding it tight, like a child. And we slept, simply slept, for the rest of the night. We were tired; I'd had no sleep at all since three o'clock of the night before. Anyway, there's a time and place for everything, and while this may have been the place, it wasn't the time for a million reasons. We slept.[[88]](#footnote-88)

Doute qui se retrouve accentué dans le troisième paragraphe dans lequel Miles affirme « Pour un long, long moment, la chaleur de son corps pressé contre le mien était assez, puis soudain ne l’était plus »[[89]](#footnote-89). Si il se peut que le narrateur soit absolument sincère dans sa description des événements, il est aussi envisageable que, à la manière des fondus au noir dans le film, ces passages soient une façon de suggérer une relation sexuelle entre les deux protagonistes.

Un autre changement important, sous la forme d’une décision éditoriale, rapproche structurellement le roman du film : la scène d’explication. Comme il en a déjà été question plus tôt dans ce chapitre, la scène d’explication du feuilleton et celle du film varient par leur contenu mais aussi par leur place dans le récit. Dans le roman, la scène d’explication chez le Prof. Budlong est gardée de manière presque intacte, mais une deuxième scène d’explication –cette fois-ci, beaucoup plus axée sur l’aspect *plaidoyer* des *pod people*– est ajoutée… dans le bureau de Miles. Toute la dynamique de la scène du film se retrouve dans le roman : irruption de plusieurs individus dans le bureau, longue discussion[[90]](#footnote-90) sur le *pourquoi* de l’invasion et finalement lutte physique entre Miles et les intrus. Ce *déplacement* et ajout est la trace la plus significative de l’influence du scénario sur le roman, puisqu’il double quasiment une des scènes pour l’inclure à nouveau plus tard dans le récit.

Toutefois, certains changements dans la conversion du feuilleton au romand sont difficilement attribuables au film : l’insistance dans les descriptions de la ville de Santa Mira et de son histoire. Ces longues descriptions sont ajoutées à travers tout le récit, avec comme point significatif l’ajout d’un chapitre complètement absent du feuilleton et décrivant en détail une ville *envahie* ayant perdu son âme[[91]](#footnote-91). Critique à peine déguisée des conséquences de la modernité sur le mode de vie traditionnel américain[[92]](#footnote-92) déjà présente dans le feuilleton (et facilement décelable dans le film), elle occupe dans le roman une place prédominante. Si le chapitre en question (une virée à travers les rues de Santa Mira) est totalement absent du film de Siegel, la critique qu’il articule est centrale à la quatrième scène du film[[93]](#footnote-93) dans laquelle Miles –roulant en voiture en direction de Santa Mira– assiste à une tentative de fugue de Jimmy Grimaldi dont le père (Joe Grimaldi) tient un stand de vente de légumes au bord de la route. En partant, une voix-over de Miles lance « Et ce stand fermé et plein d’ordures aurait dû m’évoquer quelque chose. La dernière fois que je l’ai vu il y’a moins d’un mois, c’était le magasin le plus propre et le plus visité au bord de la route »[[94]](#footnote-94). Cette scène avance évidemment le côté mystérieux du film, mais évoque aussi une certaine nostalgie de la part du narrateur envers un passé meilleur.

Difficile de donner ici une réponse définitive à l’influence du film dans la conversion du feuilleton au roman, mais certains éléments permettent de au moins imaginer une certaine porosité entre les différentes versions. Dans tous les cas, cette comparaison a montré que les changements apportés par Finney à son histoire lors pour l’édition du roman ne sont pas uniquement imputables au changement de *format* de publication : ils trahissent une volonté de l’auteur d’ajuster son histoire à travers des modifications de fond plus conséquentes. La prochaine partie propose d’étudier comment cette volonté se manifeste également dans les éditions ultérieures du roman, modifications qu’il est particulièrement intéressant d’aborder à l’aune des adaptations ultérieures de l’histoire de Finney au cinéma.

## (The *Invasion of*) *The Body Snatchers* comme une série littéraire parallèle

Lors de sa première publication en 1955 par Dell et Eyre & Spottiswoode, le roman de Jack Finney porte encore le titre de *The Body Snatchers*, le titre va toutefois être amené par changer : Dell adoptant le titre « *The Invasion of the Body Snatchers* », proche de celui du film, pour la réédition de 1961. En 1978, date de sortie en salles du remake de Kaufman, Dell réédite encore une fois le livre, cette fois abandonnant le « The » et optant ainsi pour le titre exact des films de *Invasion of the Body Snatchers*; avec une couverture qui, pour la première fois, fait une allusion directe à une adaptation cinématographique par le texte[[95]](#footnote-95) et l’image de fond[[96]](#footnote-96) (fig. XX). Ce titre sera conservé pour toutes les éditions ultérieures du roman[[97]](#footnote-97), avec toutefois la mention « By Jack Finney, author of *Time and Again* » remplaçant la référence au film au Kaufman. L’édition « 60ème anniversaire » éditée par Touchstone en 2015, bien qu’employant le titre complet de *Invasion of the Body Snatchers*, fait référence au titre original du roman par un jeu de couleur et de taille de police du titre sur la couverture (fig. XX) : le « Invasion of » est écrit en blanc dans une police plus petite alors que le « The Body Snatchers » est mis en évidence par une coloration jaunâtre et l’utilisation d’une police plus grande attirant l’œil du spectateur/lecteur. Il est également intéressant de signaler, qu’excepté l’exemple cité précédemment, qu’aucune couverture de livre n’utilise d’image tirée de l’une des adaptations cinématographiques. Ces changements successifs dans le titre du roman illustrent l’interdépendance qu’entretien celui-ci avec ses adaptations, les éditeurs refusant d’abord d’adopter le titre du film pour le roman pour finalement opter pour un titre similaire mais pas exactement identique avant de céder, probablement dans l’espoir que le succès du film de Kaufman attirera un nouveau lectorat.

Si ces changements de titres sont les plus évidents au regard externe, les rééditions successives entraînent également leur lot de changements dans le corps même du texte. En marge des corrections d’orthographes et de mise en page, un changement intéressant dans le cadre de notre analyse intervient : alors que le feuilleton ne donne aucune indication quand a une date exacte[[98]](#footnote-98), la première édition du roman par Dell évoque les dates très précises du « jeudi 13 aout 1953 » (à 6 heures précises, le début des événements du livre) et d’un événement passé s’étant déroulé le « 2 septembre 1944 ». À partir de l’édition de 1978, la deuxième date reste identique alors que le roman ouvre sur un « jeudi 28 octobre 1976 » (toujours à 6 heures précise) : pas nécessaire de posséder le plus grand esprit de déduction pour remarquer que ces deux éditions placent l’histoire deux années avant la publication. Afin d’éviter certains anachronismes, l’éditeur change également un autre élément *crucial*: les marques de voitures ; la « Ford bleue » de 1953 devient une « Volvo bleue » en 1976, Miles ne conduit plus une « convertible Ford ‘52 » mais une « Mercedes ‘73 2-places ». Ces petits changements, qui limitent le travail de l’auteur/éditeur à remplacer quelques mots, permettent –aux yeux de l’éditeur– de remettre au goût du jour le roman en facilitant pour le lecteur l’identification (et, par extension, l’horreur). Dans le cadre d’une « modèle évolutif bazinien du cinéma »[[99]](#footnote-99), ou le remake est vu comme naissant d’une nécessité de palier aux infirmités techniques d’un film, il serait possible de postuler que ces changements opèrent par les mêmes mécanismes que ceux du remake cinématographique : puisque la marge de manœuvre *technique* dans le dans le cadre d’un roman est limitée[[100]](#footnote-100), la mise à jour passe ici par un changement d’ancrage temporel du récit correspondant mieux avec celui du lecteur. Chaque réédition, de par les modifications qu’elle apporte, serait donc une sorte de *remake* de *The Body Snatchers*; une série de remakes littéraires parallèle à la série de remake filmique, évoluant elle aussi au gré des *modes* et dépendant partiellement de la trajectoire de sa série parallèle.

Dans ce chapitre, 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 une certaine instabilité du texte original par rapport à son adaptation cinématographique, instabilité qui se manifeste dans le contexte de production du film mais également dans le déplacement genrée de l’œuvre en deçà de ses origines science-fictionnelles vers l’horreur. La lecture croisée a également 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 sur un nouveau support. 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. Cette analyse ne se veut en aucun cas exhaustive, les questions d’adaptation et de généalogie textuelle d’une œuvre comme *Invasion of the Body Snatchers* restant bien trop vastes pour être traitées pleinement dans un travail d’aussi petite envergure. Toutefois, les constats formulés par ce chapitre permettent de dresser un premier bilan quant au rôle du *remake* (au sens large) dans le processus de canonisation d’une œuvre filmique adaptée d’une source littéraire[[101]](#footnote-101).

1. En trois parties dans les numéros du 26 novembre, 10 et 24 décembre. [↑](#footnote-ref-1)
2. La chute du lectorat après la Seconde Guerre Mondiale ayant forcé les éditeurs à réduire le rythme publication, hebdomadaire depuis la création du magazine en 1888. Voir « *Collider’s Weekly »*, Spartacus Educational, <http://spartacus-educational.com/USAcolliers.htm>, consulté le 09.12.2016. [↑](#footnote-ref-2)
3. *5 Against the House* (*On ne joue pas avec le crime*, Phil Karlson, 1955), basé sur son roman du même nom paru en 1954, est alors en tournage. Voir « *5 Against the House* », AFI : Catalog of Feature Films, <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=51499>, consulté le 09.12.2016. [↑](#footnote-ref-3)
4. « All my books have been written that way [with a picture in mind] ». Arthur Legacy, « *The Invasion of the Body Snatchers*: A Metaphor for the Fifties », *Litterature/Film Quarterly*, Vol. 6, No. 3, été 1978, p. 287. [↑](#footnote-ref-4)
5. « I have always said that I don’t really write novels, I write movies –the novel form being a good way to bring my movie ideas to the attention of the movie makers. ». Arthur Legacy, *ibid.*, p. 287. [↑](#footnote-ref-5)
6. Arthur Legacy, *ibid.*, p. 292. [↑](#footnote-ref-6)
7. Barry Keith Grant, *Invasion of the Body Snatchers*, London, BFI/Palgrave MacMillan, 2010, p. 30. [↑](#footnote-ref-7)
8. Al LaValley (éd.), *Invasion of the Body Snatchers*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, p. 3. [↑](#footnote-ref-8)
9. Al LaValley (éd.), *ibid.*, p. 3. [↑](#footnote-ref-9)
10. Un compte rendu détaillé du tournage, jour-par-jour, est donné par Mark Thomas McGee, *Invasion of the Body Snatchers: The Making of a Classic*, Duncan, BearManor, 2012, pp. 43-59. [↑](#footnote-ref-10)
11. Grant cite un communiqué de presse trouvé dans les archives Wagner affirmant que le film « établit un record en commençant son tournage 90 jours après que la dernière partie ait été publiée dans *Collider’s* » (« it established a record in reaching the photography stage 90 days after the last installment was published in *Collider’s* »). Cité dans Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 35. [↑](#footnote-ref-11)
12. Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 67 [↑](#footnote-ref-12)
13. « unsympathetic treatment ». Walter Wagner, « Memorandum to Myself », 24 aout 1955, reproduit dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 142. [↑](#footnote-ref-13)
14. Que Grant date au 10 juin. Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 35. [↑](#footnote-ref-14)
15. Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 62. Lettre également mentionnée, mais non reproduite, dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 132. [↑](#footnote-ref-15)
16. Walter Wagner, « The Body Snatchers – Memorandum », 8 juillet 1955, reproduit dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 134-137. [↑](#footnote-ref-16)
17. Non seulement la suggestion du monologue introductif, mais également l’ajout de voix-over enregistrés par l’acteur principal. [↑](#footnote-ref-17)
18. « make the movie’s message more explicit ». Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 35. [↑](#footnote-ref-18)
19. « help viewers follow the story ». Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 35. [↑](#footnote-ref-19)
20. « heighten the theme ». Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 14. [↑](#footnote-ref-20)
21. « add a note of respectability ». Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 62. [↑](#footnote-ref-21)
22. Jack Finney, « *The Body Snatchers (Conclusion)* », *Collider’s*, 24 décembre 1954, p. 73. [↑](#footnote-ref-22)
23. Une mention nominative qui disparaît dans les versions ultérieures, bien que la citation subsiste dans son intégralité. [↑](#footnote-ref-23)
24. Bien qu’il n’ait pas été question de l’implication de Don Siegel dans la post-production du film dans ce texte, les notes et lettres de réalisateur adressées à son producteur montrent son implication dans le montage notamment à travers de suggestions de coupes très précises. [↑](#footnote-ref-24)
25. « its instability ». Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 15. [↑](#footnote-ref-25)
26. Seul le *continuity script* établi sur base de visionnement de film par McGee (« de mémoire » après plusieurs dizaines visionnement du film) et LaValley (édition « Criterion » sur LaserDisc) est disponible. Ni LaValley ou Grant, ayant eu accès aux archives de Walter Wagner, ne mentionnent l’existence d’une autre version du scénario. [↑](#footnote-ref-26)
27. Don Siegel, « Letter to Walter Wagner », 19 mai 1955, reproduit dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 129-132; Don Siegel, « Memorandum to Walter Wagner », 21 septembre 1955, reproduit dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 135-137. [↑](#footnote-ref-27)
28. Walter Wagner, « Suggestions for Additions to the Film », 3 mai 1955, reproduit dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 133-134; Walter Wagner, « The Body Snatchers – Memorandum », 8 juillet 1955, reproduit dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 134-137. [↑](#footnote-ref-28)
29. Non seulement les autorités policières, mais également médicales, incarnées par un médecin généraliste (Dr. Basset) et un psychiatre (Dr. Hill). [↑](#footnote-ref-29)
30. Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 126. [↑](#footnote-ref-30)
31. « more optimistic ending ». J. Hoberman, « Paranoia and the Pods », *Sight and Sound*, Vol. 4, No. 5, mai 1994, p. 30 [↑](#footnote-ref-31)
32. « compromised the power of the original ». Georges Turner, « A Case for Insomnia », *American Cinematographer*, Vol. 78, No. 3, mars 1997, p. 80 [↑](#footnote-ref-32)
33. Et donc, en certains termes, *ultime*. [↑](#footnote-ref-33)
34. MATTHEWS, Melvin E. Jr, *Hostile Aliens, Hollywood and Today’s News. 1950s Science Fiction Films and 9/11*, New York, Algora Publishing, 2007, p. 39. [↑](#footnote-ref-34)
35. « the ending leaves open the possibility that the FBI, police, and military may themselves already be controlled by the pod people. ». M. Keith Booker, *Alternate Americas: Science Fiction Films and American Culture*, Westport CT/London, Praeger, 2006, p. 64. [↑](#footnote-ref-35)
36. S’aidant en réalité de « deux tablettes de Benzedrine », un des noms sous lesquels l’amphétamine était commercialisée. Le travail reviendra ultérieurement plus en détail sur l’utilisation de la drogue et le discours médical dans les films. [↑](#footnote-ref-36)
37. « This was futile of course –there were hundreds of pods– but the chance to take a stand is always the one to take. ». Jack Finney, « *The Body Snatchers (Conclusion)* », *op. cit.*, p. 72. [↑](#footnote-ref-37)
38. « a roar of several cars coming down the highway ». Jack Finney, « *The Body Snatchers (Conclusion)* », *op. cit.*, p. 73. [↑](#footnote-ref-38)
39. « how the FBI had intercepted the people trying to take pods to other towns ». Jack Finney, « *The Body Snatchers (Conclusion)* », *ibid.* [↑](#footnote-ref-39)
40. Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 37. [↑](#footnote-ref-40)
41. Grant citant un mémo de Siegel adressé à Wagner et daté du 21 septembre 1955. Barry Keith Grant, *ibid.* [↑](#footnote-ref-41)
42. Stuart M. Kaminsky, « Don Siegel on the Pod Society », in Thomas R. Adkins (éd.), *Science Fiction Films*, New York, Simon and Schustrer, 1976, pp. 73-82. [↑](#footnote-ref-42)
43. Howard Hughes explique que certains cinémas diffusaient le film en coupant le récit cadre comme « The Siegel Version ». Voir Howard Hughes, *Outer Limits: The Filmgoer’s Guide to the Great Science-Fiction Films*, London, I.B. Tauris, 2014, p. 49. [↑](#footnote-ref-43)
44. Pour une discussion de la place des autorités dans la l’imaginaire collectif américain durant la guerre froide, voir J. Hoberman, « The Communist Was a Thing for the FBI! », *in* J. Hoberman, *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*, New York/London, The New Press, 2011, pp. 117-127. [↑](#footnote-ref-44)
45. La deuxième partie de ce chapitre s’efforcera de mettre en perspective la stabilité du texte de Finney dans la période de production et de diffusion du film et de ses remakes. [↑](#footnote-ref-45)
46. Déjà abordée, dans sa version filmique de 1956, au premier chapitre du présent travail. [↑](#footnote-ref-46)
47. Un besoin auquel la grande majorité de science-fiction remplissent à travers une scène similaire. Voir REF [↑](#footnote-ref-47)
48. La notion de « durée » étant caduque dans le cadre d’un texte écrit, elle implique ici l’importance en terme de volume de texte (dialogue direct ou indirect) accordée à la scène. [↑](#footnote-ref-48)
49. « botany and biology professor at a local college ». Jack Finney, « *The Body Snatchers (Second of three Parts)* », *Collider’s*, 10 décembre 1954, p. 117. [↑](#footnote-ref-49)
50. « *mysterious objects* found on a farm west of town». Jack Finney, « *The Body Snatchers (Second of three Parts)* », *ibid.* [↑](#footnote-ref-50)
51. Finney accorde à la scène 3 pages entières à la scène. Jack Finney, « *The Body Snatchers (Second of three Parts)* », *op. cit.*, pp. 122-124 [↑](#footnote-ref-51)
52. Becky est présente mais ne s’exprime pas verbalement, seules ses réactions physiques sont décrites par Miles. [↑](#footnote-ref-52)
53. « the reporter trapped me ». Jack Finney, « *The Body Snatchers (Second of three Parts)* », *op. cit.*, p. 122. [↑](#footnote-ref-53)
54. Un commentaire sur le rôle des médias totalement absent de la version de Siegel, mais qui sera réarticulée dans les versions de Kaufman et Hirschbiegel. [↑](#footnote-ref-54)
55. Des termes du champ lexical de l’enquête sont utilisés dans le passage, et c’est à travers une observation/déduction détaillée par une description que Miles tire ses conclusions. [↑](#footnote-ref-55)
56. En se basant grandement sur la théorie darwinienne de l’évolution, décrivant les pods comme « une forme de vie complètement évoluée, sa forme ultime » ; « completely evolved life, its ultimate form. ». Jack Finney, « *The Body Snatchers (Second of three Parts)* », *op. cit.*, p. 124. [↑](#footnote-ref-56)
57. Personnage également présent dans le feuilleton sous le nom de « Dr. Mannie Kaufman ». [↑](#footnote-ref-57)
58. Avant sa *transformation*. [↑](#footnote-ref-58)
59. Ou plutôt le manque d’émotions. [↑](#footnote-ref-59)
60. Citée en intégralité dans le premier chapitre du travail. [↑](#footnote-ref-60)
61. Bien que le personnage reste cloîtré dans les représentations genrées de l’époque, sa participation se limitant à poser une question ou appeler à l’aide. La prochaine remarque rendra la remarque d’autant plus évidente. [↑](#footnote-ref-61)
62. « I want to love and be loved. I want your children. I don’t want a world without love or grief or beauty. I’d rather die. ». Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 89. [↑](#footnote-ref-62)
63. « We had both married, neither had been able to make it work ». Jack Finney, « *The Body Snatchers (First of Three Parts)* », *Collider’s*, 26 novembre 1954, p. 26. [↑](#footnote-ref-63)
64. Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 38-39. [↑](#footnote-ref-64)
65. Voir « Divorce in Reno », TVTropes, <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DivorceInReno>, consulté le 10.12.2016. [↑](#footnote-ref-65)
66. La rencontre dans la première partie, une scène de séduction qui se solde par un baiser dans la deuxième, et une embrassée dans la fin de la troisième. [↑](#footnote-ref-66)
67. « postcoital commemoration with a macabre twist ». Katrina Mann, « ‹ You're Next! ›: Postwar Hegemony Besieged in Invasion of the Body Snatchers », *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 1, automne 2004, p. 61. [↑](#footnote-ref-67)
68. Katrina Mann, *ibid.* [↑](#footnote-ref-68)
69. Nancy Steffen-Fluhr, « Women and the Inner Game of Don Siegel's *Invasion of the Body Snatchers* », *Science Fiction Studies*, Vol. 11, No. 2, juillet 1984, pp. 139-153. [↑](#footnote-ref-69)
70. Michael Rogin, « *Kiss me Deadly*: Communism, Motherhood and Cold War Movies » *in* Michael Rogin, *Ronald Reagan: The Movie,* *and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1988 [1987], pp. 236-271. [↑](#footnote-ref-70)
71. « traditional gender roles ». Nancy Steffen-Fluhr, *op. cit.*, p. 143. [↑](#footnote-ref-71)
72. « the heartbeat of the film ». Nancy Steffen-Fluhr, *op. cit.*, p. 140. [↑](#footnote-ref-72)
73. Celui-ci tenant à plusieurs reprises de dissuader Becky de le considérer comme partenaire, soulignant par exemple le fait que les docteurs ne sont pas de bons maris et recassant l’échec de son premier mariage. [↑](#footnote-ref-73)
74. « we’re together, Becky and I, for better or worse ». Jack Finney, « *The Body Snatchers (Conclusion)* », *op. cit.*, p. 73. [↑](#footnote-ref-74)
75. Intensification qui passe aussi par une mise-en-scène que la comparaison avec un texte écrit rend complexe. [↑](#footnote-ref-75)
76. La première version du scenario ayant été terminée le 10 février, la possibilité subsiste. [↑](#footnote-ref-76)
77. « All three met Jack Finney in Mill Valley in Northern California in the first week of January 1955 to discuss the film. ». Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 3. [↑](#footnote-ref-77)
78. Genre and Closure in the Seven Versions of Invasion of the Body Snatchers: Finney ('54, '55, '78), Siegel ('56, '56), Kaufman ('78), and Ferrara ('93) [↑](#footnote-ref-78)
79. Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, New York/London/Toronto/Syndney/New Delhi, Touchstone, 2015 [1989], p. 1. Note : les citations sont tirées de la version publiée en 1955 par Dell, mais la pagination utilisée est celle de réédition « 60ème anniversaire » de 2015 (basée sur une réédition de 1989) car seule une version numérique (sans pagination constante/reproductible) de la première édition a été utilisée dans la rédaction de ce travail. Les différences entre les différentes du roman seront abordées ultérieurement. [↑](#footnote-ref-79)
80. Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 1. [↑](#footnote-ref-80)
81. Bien qu’un récit en trois parties pourrait bénéficier d’un *teaser* initial afin d’accrocher un lecteur feuilletant le magazine. Il faut noter que les deuxièmes et troisièmes parties bénéficient elle d’un « résumé » des événements passés par les parties antérieures. [↑](#footnote-ref-81)
82. « Remember when you called me once? ». Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 4. [↑](#footnote-ref-82)
83. Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, pp. 52-54. [↑](#footnote-ref-83)
84. Jack Finney, « *The Body Snatchers (First of Three Parts)* », *op. cit.*, p. 98. [↑](#footnote-ref-84)
85. « The hair, like Becky’s, was brown and wavy ». Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 52. [↑](#footnote-ref-85)
86. « I’d seen Becky at least every other night all the past week ». Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 21. [↑](#footnote-ref-86)
87. Son intention, soit de demander un changement de chambre ou d’aller dormir ailleurs n’est pas précisée dans le texte. [↑](#footnote-ref-87)
88. Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 109. [↑](#footnote-ref-88)
89. « For a long, long moment, the warm length of her pressed against mem that was enough; and then it wasn’t ». Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *ibid*. [↑](#footnote-ref-89)
90. Deux chapitres du roman y sont dédiés uniquement à la conversation. Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, pp. 160-177. [↑](#footnote-ref-90)
91. Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, pp. 112-122. [↑](#footnote-ref-91)
92. Nostalgie centrale à la littérature et au cinéma américain de cette époque, d’autant plus dans des films de *genre* comme *Invasion of the Body Snatchers*. [↑](#footnote-ref-92)
93. Inédite au film de Siegel. [↑](#footnote-ref-93)
94. « And that littered, closed-up vegetable stand should have told me something, too. When I last saw it less than a month ago, it was the cleanest and busiest stand on the road ». Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 35. [↑](#footnote-ref-94)
95. « Lisez le roman qui a inspiré le film le plus terrifiant de l’année ». [↑](#footnote-ref-95)
96. Une image tirée du film puis retravaillée également utilisée dans certaines affiches du film. [↑](#footnote-ref-96)
97. 1989, 1993, 1999, 2010, 2015 [↑](#footnote-ref-97)
98. Le narrateur commence le récit en faisant référence à « jeudi dernier ». [↑](#footnote-ref-98)
99. « Bazin subscribes to an evolutionary model of the cinema ». Jennifer Forrest et Leonard R. Koos (éds.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 2002, p. 20. [↑](#footnote-ref-99)
100. Puisque la « forme » du roman passe principalement par son aspect physique (police, mise-en-page, taille et facture de l’objet…). C’est dans cet optique que Bazin critique les producteur hollywoodiens se limitant à reproduire les images d’un film précédant plutôt que d’y insuffler le style personnel du réalisateur [↑](#footnote-ref-100)
101. 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-101)