# 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.

L’ensemble des changements apportés au texte lors de sa première adaptation au cinéma semblent tendre vers une intensification des éléments horrifiques[[74]](#footnote-74) : 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/scénario 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. Les livres ne précisant pas la date exacte de publication, il est impossible de déterminer si le la publication est ultérieure à l’écriture de scénario par Mainwaring. 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 »[[75]](#footnote-75). 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*

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. Intensification qui passe aussi par une mise-en-scène que la comparaison avec un texte écrit rend complexe. [↑](#footnote-ref-74)
75. « 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-75)