# **Mauvaises graines : de la nouvelle sérialisée au film**

Cette partie s’intéresse 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 proposer des commentaires préliminaires sur le processus de canonisation du roman de Jack Finney et de la place des quatre films dans ce processus. La théorie de l’adaptation étant un champ d’étude académique à part entière – bien que au moins indirectement lié à celui du remake – il est difficile d’en offrir un compte rendu complet. Il convient quand-même d’envisager certaines propositions et de considérer leur place dans l’étude de notre objet : Linda Hutcheon construit sa réflexion autour de la théorie de l’adaptation en structurant son discours[[2]](#footnote-2) autour des questions journalistiques (quoi, qui, pourquoi, comment, où et quand). Cette approche a pour avantage de considérer aussi bien l’adaptation en tant que forme, que processus créatif et que dans les aspects de sa réception. Toutefois, l’auteure propose en guise de conclusion de se demander « qu’est-ce qui n’est pas une adaptation ? »[[3]](#footnote-3) ; sa réponse inclut le remake en postulant que « les remakes sont invariablement des adaptations de par leur changement de contexte »[[4]](#footnote-4) en précisant que « pas toutes les adaptations n’invoquent nécessairement un changement de médium »[[5]](#footnote-5) . Dans le cas de *Invasion of the Body Snatchers*, la première remarque perd une partie de son sens : la quasi simultanéité entre le temps de publication du feuilleton et l’écriture – et tournage – du film de Siegel, permet difficilement de parler de changement de contexte. Cette définition très inclusive de l’adaptation n’est donc pas productive vis-à-vis de notre objet d’étude. Il convient par contre de préciser que les outils d’analyses déployés dans ces théories de l’adaptation (intertextualité, analyse des discours autour du processus et questions de réception à travers les modes d’engagement) partagent beaucoup de similarités avec ceux utilisés dans la cadre des remakes – et, de surcroit, dans le présent travail. Plutôt que de se limiter à l’approche de l’adaptation traitant des liens entre une œuvre source et son œuvre adapté, cette partie propose de dresser une *généalogie* du film de Siegel en discutant les points essentiels qui rassemblent et différencient le film de 1956, le roman publié parallèlement et son œuvre source.

En effet, et probablement à cause du processus expéditif de l’adaptation filmique de *Invasion of the Body Snatchers* qui sera détaillé plus bas, 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. Cette partie propose donc, en acceptant le problème posé par certaines pièces manquantes[[6]](#footnote-6), 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[[7]](#footnote-7) et Wagner[[8]](#footnote-8)).

## **Adaptation : du feuilleton à la série B**

C’est dans le magazine bi-hebdomadaire[[9]](#footnote-9) *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. Finney n’en est pas à sa première nouvelle en 1954 (il publie régulièrement de la fiction dans *Collider’s* et d’autres magazines depuis 1947), ni à son premier récit de science-fiction, ou à sa première œuvre adaptée au cinéma[[10]](#footnote-10). 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] »[[11]](#footnote-11), « j’ai toujours affirmé que je 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 »[[12]](#footnote-12). Si ces propos *a posteriori* (la correspondance entre LeGacy et Finney ayant eu lieu entre janvier et mai 1975[[13]](#footnote-13)) sont à considérer avec un certain recul, une majorité des dialogues originaux du feuilleton sont présents dans le film, parfois reproduits de manière exacte. Barry Keith Grand relève que certaines descriptions évoquent le style du film noir qui influencera l’aspect visuel de l’adaptation de Siegel[[14]](#footnote-14). Il s’appuie sur la scène d’observation du corps sur la table de billard, qui à plusieurs reprises décrit en détail l’éclairage contrasté de la salle : « L’éclairage d’une table de billard est conçu de manière à éclairer fortement la table. La lampe est suspendue de manière à ne pas aveugler le joueur tout en laissant le plafond dans la pénombre. »[[15]](#footnote-15) en donnant à cette lampe un mouvement et créant ainsi un jeu d’ombre dynamiques (« l’ombre se balançait encore dans un petit demi-arc, la lumière dépassant les bords de la table puis se retirant sur les yeux ouverts du corps, laissant son front lisse dans une demi-pénombre pour un instant »[[16]](#footnote-16)) qui n’est pas sans rappeler l’esthétique *low key* associée au film noir.

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 en acquérir les droits[[17]](#footnote-17). Ces négociations aboutissent durant le mois de janvier 1955 et donnent lieu à un premier jet du scénario par Daniel Mainwaring le 10 février[[18]](#footnote-18), et à un tournage bouclé en 23 jours entre mars et avril de la même année[[19]](#footnote-19). Mais cet élan considérable[[20]](#footnote-20) dans l’écriture et la production du film va rencontrer un frein une fois le montage terminé : les quatre projections-test organisées par Wagner entre juin et aout 1955[[21]](#footnote-21) vont le conduire à douter de la valeur de son film. Le producteur cite une dégradation de la réception par le public lors de la quatrième projection-test qu’il attribue au « traitement antipathique »[[22]](#footnote-22) des modifications relatives au montage du film. En réalité, les incertitudes de Wagner par rapport au film avaient déjà commencé avant les premières projections-test[[23]](#footnote-23). En effet, 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 discours récemment prononcé par Winston Churchill pour l’introduction du film[[24]](#footnote-24). 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[[25]](#footnote-25) : une autre manifestation de l’insatisfaction du producteur envers l’ouverture de son film dans son état actuel. Grant attribue ces changements[[26]](#footnote-26) à une volonté de « rendre le message du film plus explicite »[[27]](#footnote-27) et « d’aider les spectateurs à suivre l’histoire »[[28]](#footnote-28), LaValley et McGee s’accordent à dire que ces changements indiquent une volonté de la part du producteur « d’élever le thème »[[29]](#footnote-29) du film en lui accordant une note de « respectabilité »[[30]](#footnote-30). 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[[31]](#footnote-31), la citation étant nominativement attribuée à l’homme d’état britannique[[32]](#footnote-32). Ces désaccords entre producteur, réalisateur et studio[[33]](#footnote-33) résonnent avec l’« instabilité »[[34]](#footnote-34) du texte dans sa forme filmique, que les monographies dédiées au film ne manquent pas de souligner – à travers le contexte politique, *la blacklist*, le contexte de production et les aspirations individuelles des professionnels impliqués.

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 en est un autre. Les griefs que Wagner exprime 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[[35]](#footnote-35) du danger imminent. Cette scène, tournée par Siegel le 16 septembre[[36]](#footnote-36) (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. Certains commentateurs mesurent les implications de cet ajout sur l’effet produit par le film, particulièrement sa fin. Selon eux, cet ajout la rend d’une part « plus optimiste »[[37]](#footnote-37) ou « moins puissante »[[38]](#footnote-38), et, d’autre part, elle confère à l’autorité fédérale[[39]](#footnote-39) la mission de remédier à la situation[[40]](#footnote-40) (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. »[[41]](#footnote-41)) Pourtant aucun lien n’est établi entre la fin présentée par le film et celle du feuilleton. Dans le chapitre pénultième du feuilleton, Miles utilise ses dernières forces[[42]](#footnote-42) pour rassembler assez d’essence afin de démarrer un incendie dans un champ de culture dans un geste de dernier recours[[43]](#footnote-43). Le feu qu’il démarre n’a pas pour effet de chasser les pods, mais d’alerter *in extremis* le FBI qui arrive à l’appui « dans un brouhaha venant de l’autoroute »[[44]](#footnote-44), ces derniers ayant également « intercepté les personnes tentant de transporter des pods vers d’autres villes »[[45]](#footnote-45). Le feuilleton et le film, contrairement à la version originalement tournée et voulue par le réalisateur, partagent donc le motif du recours final à l’autorité qu’incarne le FBI et la résolution du conflit. Cette fin importe car 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[[46]](#footnote-46) et que celui-ci avoue que les ajouts apportés auraient aidé le film[[47]](#footnote-47). Le désaveu de Siegel par rapport au récit cadre émane d’une entrevue accordée à Stuart M. Kaminsky en 1976[[48]](#footnote-48) et semble avoir largement influencé la lecture négative du récit cadre[[49]](#footnote-49). 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[[50]](#footnote-50) et, d’autre part, sur les tensions existantes entre le texte *à priori* figé[[51]](#footnote-51) 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 passages sont modifiés ou supprimés, et un certain nombre de scènes sont ajoutées ; il s’agit à présent de s’intéresser à quelques-unes d’entre elles afin d’interpréter leur implication pour le texte filmique.

Un des changements importants a lieu dans la scène d’*explication*, prenant la forme d’un dialogue entre Miles et un porte-parole des *pod people*. Dans les deux textes, cette scène a pour fonction principale d’expliquer au lecteur/spectateur les intentions des envahisseurs[[52]](#footnote-52) ; 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 est articulée différemment dans les deux versions des textes, aussi bien dans sa « durée »[[53]](#footnote-53) que dans son emplacement dans le récit. 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 »[[54]](#footnote-54) 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 »[[55]](#footnote-55). C’est Miles, accompagné de Becky, qui va activement chercher le contact avec le professeur afin de comprendre les événements qui frappent la ville. Une fois au domicile du Prof. Budlong, une longue scène d’explication[[56]](#footnote-56), sous forme d’un dialogue a lieu entre les deux personnages[[57]](#footnote-57) dans lequel le professeur commence par réfuter le contenu de l’article (il affirme que le « journaliste l’a piégé »[[58]](#footnote-58) et a déformé ses dires[[59]](#footnote-59)). Cependant, au moment de partir, Miles se positionne en enquêteur[[60]](#footnote-60) et interroge le biologiste sur son activité professionnelle, après avoir constaté que les papiers étalés sur son bureau n’ont pas été touchés depuis longtemps. C’est donc une confrontation face à un mensonge qui amorce la longue explication scientifique[[61]](#footnote-61) du Prof. Budlong. Or, dans le film, le personnage du Prof. Budlong est absent : le rôle de porte-parole est laissé uniquement au Dr. Danny Kaufman[[62]](#footnote-62), ami de Miles et psychiatre de profession. Ce premier changement a plusieurs implications : d’une part, la profession du *représentant* n’est plus celle d’un biologiste mais celle d’un psychiatre, d’autre part, la relation de confiance qu’il entretenait[[63]](#footnote-63) avec Miles rend son discours et ton détaché d’autant plus troublant. Son explication et le plaidoyer qu’il offre en faveur des *pods* est bien moins scientifique en teneur que celle du Prof. Budlong. Danny insert des émotions[[64]](#footnote-64) au cœur de son argumentation, au défaut de l’explication scientifique[[65]](#footnote-65). Cette première différence diminue donc l’importance du cadre science-fictionnel du texte en privilégiant l’aspect émotionnel[[66]](#footnote-66) sur l’explication rationnelle[[67]](#footnote-67). Si ce changement n’est pas directement discuté par les auteurs ou dans la littérature secondaire, il implique toutefois un changement important quant au genre du film : Telotte explique que cette « tendance à loger un sens de notre humanité dans les sentiments, la passion et le désir – et non dans l’atmosphère de raison et de science qui dominerait le monde de la science-fiction »[[68]](#footnote-68) est propre à certains films de science-fiction[[69]](#footnote-69). Selon Telotte, cette tendance a pour effet de révéler les « liens très forts [de ces films] avec le genre de l’horreur »[[70]](#footnote-70) ; une affirmation horrifique amplifiée dans le film de Siegel par la réduction –ou même suppression – de certains aspects science-fictionnels du roman de Finney. Une affirmation qui, il sera discutée plus tard, est expliquée par le réalisateur et terme de choix face à la volonté de partager une peur personnelle liée à son insomnie.

Le deuxième changement réside dans la manière dont 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 d’être capturés. 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* letexte 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 accordée une plus grande importance car elle participe activement au dialogue[[71]](#footnote-71) et un baiser entre les deux protagonistes est inclut, 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 »[[72]](#footnote-72). 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 dans l’adaptation cinématographique : le feuilleton décrit les deux personnages comme « s’étant mariés, mais aucun des deux n’a réussi à faire fonctionner leur mariage [respectif] »[[73]](#footnote-73) et précise le divorce dans un dialogue où chaque personnage s’excuse pour l’infortune de l’autre. Dans le film, la question est également abordée à travers un dialogue :

MILES: (*la regardant d’un regard romantique*) Depuis quand est-tu de retour?

BECKY: Je suis revenue de Londres il y’a deux mois. J’ai été à Reno

MILES: Reno?

BECKY: Ren° (*Elle laisse d’échapper un petit rire ironique*) Papa m’a dit que tu y étais aussi.

MILES: Il y’a cinq mois.[[74]](#footnote-74)

Le film évoque implicitement 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[[75]](#footnote-75). Bien que le code Hays, en vigueur au moment de la production du film, ne se soucie plus de l’institution du mariage[[76]](#footnote-76), ce changement informe l’entièreté du traitement de la relation entre les deux personnages dans le film. Les moments romantiques, rares dans le feuilleton[[77]](#footnote-77), sont multipliés dans le film, les plus prévalantes étant une scène de baiser dans une armoire, laquelle se termine sur un fondu au noir et ouvre sur un cendrier rempli de cigarettes et les deux personnages assis l’un à côté de l’autre. Katrina Mann présente ce plan comme une « commémoration post coïtale avec une tournure macabre »[[78]](#footnote-78) (puisque c’est le moment ou Danny fait irruption dans le bureau de Miles). La scène du baiser ayant lieu après la transformation de Becky en *pod person* est plus signifiante encore. Cette scène propre au film, largement l’objet de commentaires dans les articles de Mann[[79]](#footnote-79), Nancy Steffen-Fluhr[[80]](#footnote-80) et Michael Rogin[[81]](#footnote-81) est souvent interprétée en termes d’une culmination des anxiétés de la perte de l’hégémonie masculine et les changements des « rôles genrés traditionnels »[[82]](#footnote-82) durant la période de la Guerre Froide. Cette interprétation, qui s’inscrit dans une réflexion plus large sur les rôles genrés dans les productions cinématographiques durant les années 1950, a pour effet d’accorder au film une couche supplémentaire d’horreur. Elle articule également une forme de *body horror* qui prend racine dans l’aspect reproductif du corps féminin (et, par extension, du *pod*). Ces ajouts consistent à approfondir la relation Miles/Becky, se soldant par un échec quand Becky s’avère être devenue elle-même un *pod*. En effet, selon Steffen-Fluhr, ce sont les émotions de Miles vis-à-vis de Becky qui constituent le « battement de cœur »[[83]](#footnote-83) du film ; celui-ci se construisant en partie autour de l’acceptation/refus de Miles envers Becky[[84]](#footnote-84) et de sa peur de s’impliquer dans cette relation. Relation qui s’avère impossible dans le texte filmique quand Becky est transformée en *pod person*, alors que l’épilogue du feuilleton affirme que les deux amants sont ensemble et sous-entends qu’ils sont mariés[[85]](#footnote-85), offrant ainsi un tout autre dénouement à cet arc narratif.

L’ensemble des changements apportés au texte lors de sa première adaptation au cinéma tendent vers une accentuation des éléments horrifiques : bien que la structure narrative du feuilleton (avec pour exception le récit-cadre discuté en amont) et ses personnages subsiste dans le film, les changements du texte opérés par l’adaptation renforcent l’aliénation du personnage principal. Ces changements sont attribuables à la volonté de Siegel de faire du film une œuvre à message personnel retranscrivant ses peurs individuelles[[86]](#footnote-86) mais ont surtout pour effet de créer un film hybride science-fiction/horreur ; un mélange mal perçu par Allied Artists et qui se manifeste dans la campagne publicitaire du film accentuant tour-à-tour les aspects science-fictionnels et horrifiques. Dans le film, Miles est d’emblée présenté comme un malade mental en besoin d’attention médicale dont les périples vont le mener à finir seul au milieu d’une autoroute, hurlant sur les voitures. De plus, sa relation avec Becky se solde par un échec quand il fuit après un baiser final. Le Miles du feuilleton est présenté comme un narrateur fiable, empêchant *presque* seul l’invasion et finissant par épouser Becky : un parcours sans faute qui répond à l’imaginaire du héros américain et aux normes relationnelles de l’époque. Ce changement de statut du héros trouve, au moins en partie, sa source dans le récit cadre du film : ce dernier montrant Miles dans ses moments les plus vulnérables et confronté à l’autorité médicale d’un psychiatre mais également physique de la police. La décision de faire échouer la relation entre Miles et Becky à travers la scène de baiser n’est jamais évoquée directement par Wagner ou Siegel, cette décision a pourtant comme effet d’amplifier l’ambiguïté de la résolution du récit : bien qu’il parvienne à avertir les autorités compétentes, sa volonté – affirmée verbalement à plusieurs reprises – de former un couple avec Becky est vouée à l’échec. Cette résolution ambiguë du film n’est pas commune dans le cinéma hollywoodien pré-*New Hollywood* qui privilégie les résolutions claires, et très généralement positives.

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

Comme mentionné plus haut, l’écriture du premier jet du scénario a eu lieu dans les quarante premiers 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 la rédaction du roman est ultérieure à l’écriture de scénario par Mainwaring[[87]](#footnote-87). Il est également impossible de mesurer l’implication de Finney dans la rédaction du scénario car les fiches de production mentionnent seulement une rencontre entre Finney, Wagner, Siegel et Mainwaring durant « la première semaine de 1955 »[[88]](#footnote-88). Cette partie se propose toutefois de comparer l’histoire dans sa version feuilltonante et romanesque, avec l’objectif d’évaluer si ces changements sont imputables à l’adaptation filmique de Mainwaring. Si il s’avère que certains de ces changements sont imputables au scénario du film de Siegel, la filiation des deux versions de Finney s’avérerait être plus complexe qu’une simple transposition d’un médium écrit à l’autre : le film se verrait intégré dans la lignée de la version écrite du récit[[89]](#footnote-89). En effet, comment le film transforme-t-il le roman, et pour quel effet ?

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. La grande majorité des changements ont *a priori* très peu d’effets sur le récit et prennent la forme d’ajouts, principalement de descriptions, dans des scènes déjà existantes. Toutefois, certains changements acquièrent un nouveau sens à l’aune d’une comparaison avec le film de Siegel. L’ajout d’un très court paragraphe au tout début du récit[[90]](#footnote-90) est symbolique à cet égard, particulièrement lorsque l’on prend en compte les débats autour de la post-production du film :

Je vous avertis que ce que vous commencez à lire est plein de détails inexpliqués et de questions sans réponses. Tout ne sera pas résolu et expliqué de manière satisfaisante à la fin. En tout pas par moi. Parce que je ne peux affirmer savoir ce qui c’est vraiment passé, ou pourquoi, ou comment cette histoire a commencée, s’est terminée, ou si elle est vraiment terminée; et pourtant j’étais en plein cœur de l’action. Maintenant si vous n’aimez pas ce genre d’histoire, je m’en excuse, et vous ne feriez mieux de ne pas la lire. Tout ce que je peux vous dire est ce que je sais.[[91]](#footnote-91)

Cette ouverture, bien qu’elle ne corresponde en rien à celle introduite par le récit-cadre du film, a toutefois pour conséquence de nous livrer également les informations suivantes : premièrement, le narrateur va nous raconter une histoire passée grâce à une analepse, deuxièmement, cette histoire est mystérieuse et pleine de questions ouvertes, et troisièmement, elle ne se clôturera pas sur la résolution de ce mystère ni n’offrira-t-elle une réponse à ces questions. Là où le feuilleton choisit de faire entrer le lecteur directement dans le feu de l’action sans avertissement préalable[[92]](#footnote-92), le roman opte – tout comme le film – de placer son histoire dans un récit cadre. Si son utilisation au cinéma ou en littérature n’est pas inédite, il est toutefois intéressant de constater qu’un élément complètement absent de la forme sérielle se retrouve dans le roman. Finney fait ici le même choix que Wagner quant à son récit, bien qu’aucune trace ne subsiste de leur(s) échange(s) quant au récit et que ces deux décisions sont peut-être complètement indépendantes, cet ajout révèle peut-être une ambiguïté inhérente au texte et présente dans les deux versions de ce dernier.

Un autre changement concerne la relation Miles/Becky : le roman ajoute, par des dialogues supplémentaires, des détails sur leur passé (« Tu te rappelles quand tu m’as appelée, une fois ? »[[93]](#footnote-93) demande Becky, initiant une série d’anecdotes et souvenirs communs) qui s’étale sur trois pages et inclut une description du *pod* ayant pris la forme de Becky[[94]](#footnote-94), contre une unique phrase dans le feuilleton[[95]](#footnote-95). 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 »[[96]](#footnote-96), descriptions se calquant à la coupe de cheveux de Dana Wynter dans le film. Le roman, dont la temporalité est plus étendue que celle du feuilleton, évoque également une relation naissante entre les deux personnages qui se déroule dans les ellipses : « J’avais vu Becky au moins une nuit sur deux durant la semaine »[[97]](#footnote-97). Ces instances de manipulation temporelle, qui font écho aux deux nuits passées ensemble par Miles et Becky, elles aussi cadrés dans une ellipse filmique, peuvent être difficilement ignorées. 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[[98]](#footnote-98) 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 quasi-comique du premier pousse le lecteur à douter de la sincérité du narrateur :

Nous étions endormis en moins de cinq minutes, je suppose. J’étais couché, sans toucher Becky si ce n’est mon bras autours de sa taille, et elle avait ses deux mains serrées entre les miennes, comme un enfant. Et nous avons dormi, juste dormi, pour le reste de la nuit. Nous étions fatigués; je n’avais pas dormi depuis trois heures du matin de la nuit précédente. Bref, il y’a un moment et un lieu pour tout, et bien que ce fût peut-être le lieu, ce n’était en tout cas pas le moment pour un million de raisons. Nous avons dormi.[[99]](#footnote-99)

Ce doute 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 »[[100]](#footnote-100). S’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.

La scène d’explication est le site d’un autre changement important, cette fois-ci au niveau éditorial, et rapproche structurellement le roman du film : comme abordé plus haut, 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 transposée de manière presque exacte, mais une deuxième scène d’explication – cette fois-ci, axée sur le *plaidoyer* en faveur des *pod people* – est ajoutée et a lieu dans le bureau de Miles. La dynamique de la scène du film se retrouve donc dans le roman : l’irruption de plusieurs individus dans le bureau et une longue discussion[[101]](#footnote-101) sur le *pourquoi* de l’invasion qui se conclut avec une lutte entre Miles et les intrus. Ce déplacement et ajout sont la trace la plus significative de l’influence du texte filmique sur le roman, puisqu’il reproduit une des scènes pour l’inclure à nouveau plus tard dans le récit.

Toutefois, certains changements dans la conversion du feuilleton au roman 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 le récit, avec comme point significatif l’ajout d’un chapitre absent du feuilleton qui décrit une ville *envahie* ayant perdu son âme en détail [[102]](#footnote-102). Critique à peine déguisée des conséquences de la modernité sur le mode de vie traditionnel américain[[103]](#footnote-103) déjà présente dans le feuilleton et dans le film, elle occupe une place prédominante dans le roman. Si le chapitre en question est totalement absent du film de Siegel, la critique qu’il articule est centrale à la quatrième scène du film[[104]](#footnote-104) dans laquelle Miles –roulant en voiture en direction de Santa Mira– assiste à une tentative de fugue de Jimmy Grimaldi dont le père tient un stand de vente de légumes au bord de la route. En partant, la 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 »[[105]](#footnote-105). Cette scène contribue à renforcer le ton mystérieux du film, mais évoque aussi une certaine nostalgie de la part du narrateur.

Difficile de donner ici une réponse définitive quant à l’influence du film dans la conversion du feuilleton au roman, mais certains éléments permettent au moins d’imaginer une certaine porosité entre les différentes versions. Dans tous les cas, cette comparaison montre que les changements apportés par Finney à son histoire lors de l’édition du roman ne sont pas uniquement imputables au changement de *format* de publication : ils trahissent une volonté de l’auteur de retravailler 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 à changer : Dell adopte 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, et abandonne cette fois le « The » pour adopter le titre exacte du film; avec une couverture qui, pour la première fois, fait une allusion directe à une adaptation cinématographique de par le texte[[106]](#footnote-106) et l’illustration[[107]](#footnote-107) (fig. 1). Ce titre sera conservé pour toutes les éditions ultérieures du roman[[108]](#footnote-108), avec 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 *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. 2) : le « Invasion of », 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 qui attire l’œil du lecteur. Il est également intéressant de signaler, qu’excepté l’exemple cité précédemment, qu’aucune couverture de livre ne fait usage d’une image tirée de l’une des adaptations cinématographiques. Ces changements successifs dans les décisions éditoriales illustrent l’interdépendance qu’entretient le récit de Finney avec ses adaptations, probablement dans l’espoir que le succès du film de Kaufman attirera un nouveau lectorat.

Au-delà des changements cosmétiques, les rééditions successives entraînent également leur lot de variations dans le corps même du texte. Une altération intéressante intervient en marge des corrections d’orthographe et de mise en page : alors que le feuilleton ne donne aucune indication quant à une date exacte[[109]](#footnote-109), la première édition du roman par Dell évoque les dates très précises du « jeudi 13 août 1953 » (à six 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 six heures précise) : il est évident 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 changements mineurs, qui limitent le travail de l’auteur/éditeur au remplacement de quelques mots, permettent de remettre au goût du jour le roman en facilitant pour le lecteur l’identification (et, par extension, l’horreur). Dans le cadre d’un « modèle évolutif bazinien du cinéma »[[110]](#footnote-110), où le remake est perçu 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[[111]](#footnote-111), 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*. Le résultat est une série de remakes littéraires jointe à la série de remakes filmiques qui bénéficie du public de sa série parallèle, obéissant à une logique commerciale de synergies : les deux produits étant adressés à un public similaire[[112]](#footnote-112) sans pour autant évoluer dans le même marché, tout en répondant à une volonté d’actualiser l’ancrage temporel du roman afin qu’il corresponde à celui de son lectorat. Contrairement à une sortie simultanée en salles[[113]](#footnote-113) d’un film *original* et son remake, qui cannibaliserait les parts de marché, une sortie simultané d’un film et du livre dont il est adapté – ou de *produits dérivés* en général – permet à chacun des produits de profiter du retentissement médiatique de l’autre. Ces *produits dérivés* ayant pour effet de solidifier la place du film dans la culture populaire par un processus de multiplication des objets et de sa présence physique[[114]](#footnote-114), créant des conditions idéales pour sa canonisation. Cette évolution parallèle des deux séries peut aussi être considérée dans le cadre de la culture de convergence proposée par Henry Jenkins qu’il définit comme « le flux de contenu sur plusieurs plateformes médiatiques, la coopération entre plusieurs industries médiatiques et le comportement migratoire du public qui est prêt à se rendre presque partout dans sa recherche de nouvelles expériences divertissantes. »[[115]](#footnote-115). Si il n’a pas été possible de retrouver des traces d’une coopération planifiée entre les studios distribuant les films et les éditeurs des diverses versions du roman, la correspondance entre les dates et certains éléments paratextes signifient en tout cas la volonté des éditeurs de profiter de la publicité offerte par la sortie des films. Bien que dans le cas précis de *Invasion of the Body Snatchers*, la convergence telle que définie par Jenkins est beaucoup plus limitée que les exemples choisis pour illustrer son propos ; puisque celle-ci n’a pas pour vocation de développer le contenu[[116]](#footnote-116) mais seulement d’en changer l’ancrage temporal afin d’attirer une nouveau lectorat contemporain. Il est toutefois possible de constater une forme de dialogue intertextuel particulier entre les trois textes (feuilleton, roman et film) évoqués dans cette partie, car, contrairement au processus habituel d’adaptation dans lequel l’œuvre source demeure inchangée dans sa forme[[117]](#footnote-117), le film – et dans une certaine mesure ses remakes – impliquent des changements textuels dans le texte de Finney.

1. Histoire publiée en trois parties dans les numéros du 26 novembre, 10 et 24 décembre. [↑](#footnote-ref-1)
2. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York/London, Routeledge, 2006. [↑](#footnote-ref-2)
3. « What Is *Not* an Adaptation?» [Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 170]. [↑](#footnote-ref-3)
4. « Remakes are invariably adaptations because of changes in context. » [Linda Hutcheon, *ibid.*]. [↑](#footnote-ref-4)
5. « Not all adaptations necessarily involve a shift of medium » [Linda Hutcheon, *ibid.*]. [↑](#footnote-ref-5)
6. 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-6)
7. Don Siegel, « Letter to Walter Wagner », 19 mai 1955, reproduite dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 129-1; Don Siegel, « Memorandum to Walter Wagner », 21 septembre 1955, reproduit dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 135-137. [↑](#footnote-ref-7)
8. 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-8)
9. 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-9)
10. *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-10)
11. « 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, n° 3, été 1978, p. 287]. [↑](#footnote-ref-11)
12. « 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-12)
13. Arthur Legacy, *ibid.*, p. 292. [↑](#footnote-ref-13)
14. Barry Keith Grant, *Invasion of the Body Snatchers*, London, BFI/Palgrave MacMillan, 2010, p. 30. [↑](#footnote-ref-14)
15. « The light over a billiard table is designed to light up the table surface brilliantly. It hangs low so it won't shine in your eyes as you play, and it leaves the ceiling in darkness. » [Jack Finney, « *The Body Snatchers (First of Three Parts)* », *Collider’s*, 26 novembre 1954, p. 94]. [↑](#footnote-ref-15)
16. « The shade still swung in a tiny half-inch arc, the light spilling off over the edge of the table, then retreating to the open eyes of the body, leaving the smooth forehead in semi-dark for an instant. » [Jack Finney, *ibid*., p. 97]. [↑](#footnote-ref-16)
17. Al LaValley (éd.), *Invasion of the Body Snatchers*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, p. 3. [↑](#footnote-ref-17)
18. Al LaValley (éd.), *ibid.*, p. 3. [↑](#footnote-ref-18)
19. 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-19)
20. 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-20)
21. Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 67 [↑](#footnote-ref-21)
22. « Unsympathetic treatment ». Walter Wagner, « Memorandum to Myself », 24 aout 1955 [reproduit dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 142]. [↑](#footnote-ref-22)
23. Projection-test que Grant date au 10 juin [Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 35]. [↑](#footnote-ref-23)
24. Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 62. Lettre également mentionnée, mais non reproduite, dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 132. [↑](#footnote-ref-24)
25. Walter Wagner, « The Body Snatchers – Memorandum », 8 juillet 1955, reproduit dans Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 134-137. [↑](#footnote-ref-25)
26. Grant n’évoque pas seulement la suggestion du monologue introductif, mais également l’ajout de voix-over enregistrés par l’acteur principal. [↑](#footnote-ref-26)
27. « Make the movie’s message more explicit » [Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 35]. [↑](#footnote-ref-27)
28. « Help viewers follow the story » [Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 35]. [↑](#footnote-ref-28)
29. « Heighten the theme » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 14]. [↑](#footnote-ref-29)
30. « Add a note of respectability » [Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 62]. [↑](#footnote-ref-30)
31. Jack Finney, « *The Body Snatchers (Conclusion)* », *Collider’s*, 24 décembre 1954, p. 73. [↑](#footnote-ref-31)
32. La mention nominative disparaît dans les versions ultérieures, bien que la citation subsiste dans son intégralité. [↑](#footnote-ref-32)
33. 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-33)
34. « Its instability » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, p. 15]. [↑](#footnote-ref-34)
35. Non seulement les autorités policières, mais également médicales, incarnées par un médecin généraliste (Dr. Basset) et un psychiatre (Dr. Hill). [↑](#footnote-ref-35)
36. Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 126. [↑](#footnote-ref-36)
37. « More optimistic ending » [J. Hoberman, « Paranoia and the Pods », *Sight and Sound*, vol. 4, n° 5, mai 1994, p. 30]. [↑](#footnote-ref-37)
38. « Compromised the power of the original ». Georges Turner, « A Case for Insomnia », *American Cinematographer*, vol. 78, n° 3, mars 1997, p. 80 [↑](#footnote-ref-38)
39. Dans l’imaginaire du public américain des années 1950, l’autorité fédérale est considérée en certains termes comme *ultime*. [↑](#footnote-ref-39)
40. Melvin E. Jr Matthews, *Hostile Aliens, Hollywood and Today’s News. 1950s Science Fiction Films and 9/11*, New York, Algora Publishing, 2007, p. 39. [↑](#footnote-ref-40)
41. « 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-41)
42. Miles s’aidant en réalité de « deux tablettes de Benzedrine », un des noms sous lesquels l’amphétamine était commercialisée. [↑](#footnote-ref-42)
43. « 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-43)
44. « a roar of several cars coming down the highway » [Jack Finney, « *The Body Snatchers (Conclusion)* », *op. cit.*, p. 73] [↑](#footnote-ref-44)
45. « How the FBI had intercepted the people trying to take pods to other towns » [Jack Finney, « *The Body Snatchers (Conclusion)* », *ibid.*] [↑](#footnote-ref-45)
46. Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 37. [↑](#footnote-ref-46)
47. Grant citant un mémo de Siegel adressé à Wagner et daté du 21 septembre 1955. (Barry Keith Grant, *ibid.*) [↑](#footnote-ref-47)
48. 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-48)
49. 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-49)
50. 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-50)
51. La deuxième moitié de cette partie 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-51)
52. Un besoin que la grande majorité de science-fiction remplissent à travers une scène didactique similaire. Voir J. P. Telotte, *Science Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 [2001], p. 14. [↑](#footnote-ref-52)
53. La notion de « durée » étant absente dans le cadre d’un texte écrit, elle implique ici l’importance en termes de volume de texte (dialogue direct ou indirect) accordée à la scène. [↑](#footnote-ref-53)
54. « 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-54)
55. « *Mysterious objects* found on a farm west of town». [Jack Finney, « *The Body Snatchers (Second of three Parts)* », *ibid.*]. [↑](#footnote-ref-55)
56. Finney accorde à la scène d’explication 3 pages entières du roman. Jack Finney , *ibid.*, pp. 122-124. [↑](#footnote-ref-56)
57. Becky est présente mais ne s’exprime pas verbalement, seules ses réactions physiques sont décrites par Miles. [↑](#footnote-ref-57)
58. « The reporter trapped me » [Jack Finney, *op. cit.*, p. 122]. [↑](#footnote-ref-58)
59. 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-59)
60. 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-60)
61. Explication qui se base 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, *op. cit.*, p. 124]. [↑](#footnote-ref-61)
62. Le personnage est également présent dans le feuilleton sous le nom de « Dr. Mannie Kaufman ». [↑](#footnote-ref-62)
63. Relation entretenue avant sa *transformation*. [↑](#footnote-ref-63)
64. Il argumente plutôt en faveur du manque d’émotions. [↑](#footnote-ref-64)
65. Passage cité en intégralité dans la première partie du travail. [↑](#footnote-ref-65)
66. L’émotionnel est un aspect plus lié au genre de l’horreur. [↑](#footnote-ref-66)
67. Une rationalisation relevant du domaine de la science-fiction. [↑](#footnote-ref-67)
68. « Tendency to lodge a sense of our humanity in feelings, passion, desire – and not in the atmosphere of reason and science that would seem to dominate the world of science fiction. » [J. P. Telotte, *Science Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 21].  [↑](#footnote-ref-68)
69. Un type de film dans lequel il classe *Invasion of the Body Snatchers*, et va jusqu’à qualifier ce dernier comme « texte exemplaire » (« exemplary text ») [J. P. Telotte, *op. cit.*, p. 23]. [↑](#footnote-ref-69)
70. « Reveal their close ties to the horror genre » [J. P. Telotte, *ibid.*]. [↑](#footnote-ref-70)
71. 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. [↑](#footnote-ref-71)
72. « 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-72)
73. « 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-73)
74. « MILES: (*looking at her romantically*) When did you get back? / BECKY: I came back from London two months ago. I’ve been to Ren° / MILES: Reno? /BECKY: Ren° (*She manages a slight ironic laugh.*) Dad tells me you were there too. /MILES: Five months ago. » [Al LaValley (éd.), *op. cit.*, pp. 38-39]. [↑](#footnote-ref-74)
75. Voir « Divorce in Reno », TVTropes, <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DivorceInReno> (consulté le 10.12.2016). [↑](#footnote-ref-75)
76. Le film a tout de même reçu une classification « B » (partiellement moralement répréhensible) de la Ligue pour la vertu à cause du fait que les deux protagonistes soient divorcés. Voir J. Hoberman, *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*, New York/London, The New Press, 2011, p. 214. [↑](#footnote-ref-76)
77. Moments qui se limitent à 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-77)
78. « Postcoital commemoration with a macabre twist » [Katrina Mann, « ‹ You're Next! ›: Postwar Hegemony Besieged in Invasion of the Body Snatchers », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 1, automne 2004, p. 61]. [↑](#footnote-ref-78)
79. Katrina Mann, *ibid.* [↑](#footnote-ref-79)
80. Nancy Steffen-Fluhr, « Women and the Inner Game of Don Siegel's *Invasion of the Body Snatchers* », *Science Fiction Studies*, vol. 11, n° 2, juillet 1984, pp. 139-153. [↑](#footnote-ref-80)
81. 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-81)
82. « Traditional gender roles » [Nancy Steffen-Fluhr, *op. cit.*, p. 143]. [↑](#footnote-ref-82)
83. « The heartbeat of the film ». [Nancy Steffen-Fluhr, *op. cit.*, p. 140]. [↑](#footnote-ref-83)
84. Miles 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-84)
85. « We’re together, Becky and I, for better or worse» [Jack Finney, *op. cit.*, p. 73]. [↑](#footnote-ref-85)
86. Les liens qu’entretient le film avec les peurs de son réalisateur seront abordées dans la dernière partie de ce travail. [↑](#footnote-ref-86)
87. La possibilité d’une édition du roman ultérieure à l’écriture du scénario subsiste car la première version du scenario est terminée le 10 février. [↑](#footnote-ref-87)
88. « 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-88)
89. Une influence du film sur le roman quo, dans le cadre de la série de remakes, aurait également pour conséquence d’influencer le texte source sur lequel les trois remakes sont basés. [↑](#footnote-ref-89)
90. 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. [↑](#footnote-ref-90)
91. « 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. » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 1]. [↑](#footnote-ref-91)
92. 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-92)
93. « Remember when you called me once? » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 4]. [↑](#footnote-ref-93)
94. Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, pp. 52-54. [↑](#footnote-ref-94)
95. Jack Finney, « *The Body Snatchers (First of Three Parts)* », *op. cit.*, p. 98. [↑](#footnote-ref-95)
96. « The hair, like Becky’s, was brown and wavy » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 52]. [↑](#footnote-ref-96)
97. « 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-97)
98. L’intention de Miles, soit de demander un changement de chambre ou d’aller dormir ailleurs n’est pas précisée dans le texte. [↑](#footnote-ref-98)
99. « 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. » [Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, p. 109]. [↑](#footnote-ref-99)
100. « 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-100)
101. Deux chapitres du roman sont dédiés uniquement à la conversation. Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, pp. 160-177. [↑](#footnote-ref-101)
102. Jack Finney, *Invasion of the Body Snatchers*, *op. cit.*, pp. 112-122. [↑](#footnote-ref-102)
103. 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-103)
104. Scène absente du roman et donc inédite au film de Siegel. [↑](#footnote-ref-104)
105. « 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-105)
106. « Lisez le roman qui a inspiré le film le plus terrifiant de l’année ». [↑](#footnote-ref-106)
107. Une image tirée du film puis retravaillée également utilisée dans certaines affiches du film. [↑](#footnote-ref-107)
108. 1989, 1993, 1999, 2010, 2015 [↑](#footnote-ref-108)
109. Le narrateur commence le récit en faisant référence à « jeudi dernier ». [↑](#footnote-ref-109)
110. « Bazin subscribes to an evolutionary model of the cinema » [Jennifer Forrest et Leonard R. Koos (éd.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 2002, p. 20]. [↑](#footnote-ref-110)
111. 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 producteurs hollywoodiens se limitant à reproduire les images d’un film précédant plutôt que d’y insuffler le style personnel du réalisateur [↑](#footnote-ref-111)
112. Dans ce cas précis, des lecteurs-spectateurs friands de science-fiction et/ou d’horreur. [↑](#footnote-ref-112)
113. Dans le cas d’une édition *home media*, une double édition (peu coûteuse en termes de production) peut s’avérer bénéfique puisqu’elle constitue un argument de vente. Dans le cas du film de Kaufman, les supports de distributions *home media* de l’époque n’auraient pas permis une double édition sans engendrer un *quasi*-doublement des coûts de production. [↑](#footnote-ref-113)
114. Le roman, contrairement au film avant l’avènement de la *home vidéo*, était un objet individuel pouvant être acheté et même collectionné. [↑](#footnote-ref-114)
115. « The flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behaviour of media audiences who will go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want. » [Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York/London, New York University Press, 2008 [2006], p. 2].  [↑](#footnote-ref-115)
116. L’auteur évoque des expériences médiatiques multiplateformes comme un storytelling transmédial dont le but est d’élargir le monde proposé sur la plateforme originale ; en offrant une expérience différente au consommateur faisant l’effort de s’intéresser à toutes les formes de contenu. [↑](#footnote-ref-116)
117. Le terme forme utilisé en opposition à celui de réception de l’œuvre, puisque certains auteurs considèrent l’adaptation comme une processus dialectique qui va impliquer – dans la réception – une nouvelle lecture du texte source à l’aune de son adaptation. [↑](#footnote-ref-117)