# Le remake comme source de tension entre originalité et réflexivité

À la différence des changements de médiums opérés au récit de Finney lors du passage du feuilleton au film et au roman, les *remakes* de *Invasion of the Body Snatchers* de Siegel[[1]](#footnote-1) par Kaufman[[2]](#footnote-2), Ferrara[[3]](#footnote-3) et Hirschbiegel[[4]](#footnote-4) réarticulent le même récit sur le même médium cinématographique. Comme le souligne Leitch, les remakes entrent dans une « relation triangulaire »[[5]](#footnote-5) entre trois textes : leur propre texte, le film qu’ils refont et l’histoire originale (*story by…*) sur lequel ces deux derniers sont basés[[6]](#footnote-6). Dans le cas de *Invasion of the Body Snatchers* cette relation triangulaire se complique davantage : alors que le film de Siegel est « Basé sur feuilleton de *Collider’s Magazine* par Jack Finney » (fig. 3), les remakes citent le roman comme source (fig. 4, 5 et 6) ; dans aucun des films, une référence explicite aux versions antérieures n’est faite. Ce chapitre s’efforce pourtant de montrer que chacun des remakes est étroitement lié aux précédents par un jeu complexe de tension entre originalité et réflexivité : si chacun des films peut exister comme œuvre indépendante[[7]](#footnote-7), il s’efforce toutefois d’affirmer –ou de nier– sa lignée en s’y référant. Ces références peuvent prendre un nombre incalculable de formes et ce travail choisit de se concentrer sur trois d’entre-elles en particulier : premièrement l’aspect formel des films, répondant d’une part aux conventions de genre et normes esthétiques de leur époque de production –mais aussi aux *aspirations artistiques* de leur réalisateur respectif, deuxièmement le réseau de relation et de référence para-textuel crée par les films, et, troisièmement, l’utilisation d’effets spéciaux comme gage de modernité des films. Ces axes d’études permettent de dégager le mouvement paradoxal de *révérence* et de *détachement* de chaque film envers ses précédents : affichant d’une part son appartenance à une plus grande série tout en marquant son originalité.

## Le générique, ou comment (re)commencer le film

Si, comme il a en a été question dans les chapitres précédents, le film de Siegel accentue les aspects horrifiques du récit de Finney par son esthétique de film noir et son utilisation restreinte d’effets spéciaux[[8]](#footnote-8), les remakes vont opter pour une autre facture esthétique. L’hypothèse de ce travail est que ces choix esthétiques répondent d’une part aux pratiques esthétiques de leur époque de production respectives, mais aussi d’un besoin de chaque film de se différencier du précédant par sa forme. Le film de Kaufman affirme par exemple, dès le générique, son aspect science-fictionnel en montrant les *pods* (sous forme de spores) voyageant à travers l’espace d’une planète à l’aspect désertique vers la terre avant de s’implanter dans la verdure d’une ville clairement identifiée comme San Francisco par l’iconique Golden Gate Bridge (fig. 7), le tout porté par la musique inquiétante de Denny Zeitlin mélangeant sons étranges et harmoniques mineures de cordes et cuivres orchestraux. Ce choix d’ouverture entre en contraste fort avec celui du film de 1956, qui présentait le générique sur un fond de nuages complètement détaché de la suite du récit, en montrant au spectateur qu’il sera bien question d’invasion extraterrestre. Ces images spatiales vont également animer les génériques des films de Ferrara et de Hirschbiegel : dans la version de 1993, les crédits d’ouverture défilent sous un fond étoilé montrant des corps célestes (fig. 8) qui va s’achever sur un fondu vers un plan (aérien, filmé depuis un hélicoptère) suivant la voiture dans laquelle se trouve Marti Malone. Malgré son utilisation de l’espace, sa fonction diffère de celui de 1978 : le générique à un statut flottant et semble plus remplir une fonction officielle que narrative[[9]](#footnote-9). Inversement, le générique du film de 2007 intervient sous forme d’un simple plan[[10]](#footnote-10) après une première séquence introductive mettant en scène la Dr. Carol Bennell. Ce plan (fig. 9) est en réalité le premier d’une série montrant une navette spatiale[[11]](#footnote-11) s’écrasant sur terre, événement qui va déclencher l’invasion. Cette utilisation de l’espace dans les premières minutes des films de 1978, 1993 et 2007 paraît d’un premier abord étrange : comme il l’a été discuté dans un chapitre précédent, l’espace est présent dans le roman de Finney uniquement à travers un dialogue de la scène d’explication. Si les films de 1978 et 2007 utilisent le générique[[12]](#footnote-12) pour montrer le processus d’invasion expliqué dans le roman, celui de 1993 utilise l’espace pour donner son thème science-fictionnel au film : cette absence de la thématique de l’invasion au générique est d’autant plus frappante que le film de Ferrara est le seul à supprimer le mot « *Invasion*» de son titre. Dans le cas du générique, la réflexivité par rapport au film de Siegel passe par une approche autre du récit : le spectateur des films de Kaufman et Hirschbiegel –qu’il ait vu ou non le film de Siegel– est immédiatement informé des modalités de l’invasion[[13]](#footnote-13). Le remake de Ferrara est plus ambigu sur ce point : à la manière de l’ouverture en voix-over de Siegel[[14]](#footnote-14), c’est la voix de Marti qui va thématiser l’étrangeté du récit à suivre sans donner au spectateur un quelconque détail ; un procédé qui réponds quasi littéralement au passage ajouté en incipit du roman de Finney.

## La voix over

L’utilisation de la voix over est également un point marquant une réflexivité forte entre les films : elle est présente dans tous les remakes excepté le premier. Outre son absence de voix over, le personnage principal dans le film de Kaufman (Matthew, plutôt que Miles, Bennell) diffère grandement de Miles de par sa place dans le récit : alors que Miles, en plus de conduire le récit par la voix over, est présent dans toutes les scènes du film de Siegel, ce n’est pas le cas de Matthew. Le film commence par suivre le personnage de Becky (« Elizabeth ») avant d’introduire le personnage de Matthew. Ce choix est significatif car il est l’un des facteurs qui diminue l’importance du personnage principal, lui enlevant l’omniscience qui lui était accordée par la voix over chez Siegel. Le remake de 1993 opère un retour en arrière, créant par la voix over de Marti –intervenant deux fois dans le film : au début et à la fin– un récit cadre similaire à celui du film de 1956. Bien que cette voix over soit suggérée dans le roman de Finney par l’adresse directe de Miles au lecteur en début et fin de roman, le discours final de Marti rejoints clairement l’avertissement au spectateur lancé par Miles dans la scène finale *originale*: « Ils t’attrapent quand tu dors. Mais tu ne peux pas rester éveillé pour toujours. »[[15]](#footnote-15). Une fin qui miroir l’ambiguïté de cette de Siegel : le héros/héroïne ayant sauvé sa peau et accompli son devoir d’avertir les autorités compétentes[[16]](#footnote-16) avant qu’il ne soit trop tard. Dans le film de Hirschbiegel, le statut de la voix over est plus flou : la voix over de l’héroïne dans la séquence pré-générique est un monologue intérieur utilisé par le personnage pour rester éveillé et la voix over finale est en réalité un extrait d’une ligne de dialogue prononcée par un personnage secondaire dans l’une des scènes du film. Bien que le personnage incarné sur Nicole Kidman soit à l’écran, et qu’un travelling avant accentue son importance alors que la voix off est jouée, ce n’est pas l’héroïne du film qui se voit accorder le dernier mot de l’histoire. Cette utilisation de la voix off, systématiquement différente d’une version à l’autre du film sans jamais pour autant correspondre à celle de leur récit source identique, montre une réflexivité des textes filmiques par opposition : chaque remake voulant en quelque sorte innover en se différenciant dans ces moments clés que constituent le début et la fin d’un récit filmique.

## « Being a pod person »

Texte

## « Le cri »

Texte

## Remakes ou *sequels*?

La volonté de chaque film de se différencier du précédent, aux dépens de l’ancrage temporel[[17]](#footnote-17) et spatial clair, déplace systématiquement l’action : le film de Kaufman place l’action dans les années 1970 à San Francisco, le film de Ferrara dans les années 1990 en Alabama et celui de Hirschbiegel après l’invasion américaine en Irak (2003) à Washington. Les textes critiques abordant la série de film relèvent ce déplacement mais se contentent d’y lire la possibilité offerte par une critique de leur société contemporaine respectives. Seuls auteurs à relever les effets de ce déplacement sur le corpus des textes dans son ensemble, Thomas Leitch[[18]](#footnote-18) et Kathleen Loock[[19]](#footnote-19) affirment que ces éléments « floutent les limites entre le remake et la suite »[[20]](#footnote-20). En effet, les mécanismes de la suite et ceux du remake semblent à priori radicalement opposés, Carolyn Jess-Cooke et Constantine Vervis résument ces différences ainsi : « Contrairement au remake, la suite ne priorise pas la répétition de l’original, mais propose plutôt une exploration des alternatives, différences et reconstitutions discrètement chargée des multiples manières de relire, se rappeler ou revenir à une source. »[[21]](#footnote-21). Or, si l’on s’en tient à cette définition, la série *Invasion of the Body Snatchers* répondrait aux critères de la suite plutôt que celles du remake : chacun des films priorisant son détachement du film de Siegel, aux dépens de sa fidélité au texte original. Cette partie propose de relever et discuter les éléments qui lient les films entre eux : soit par leurs différences rendant la continuité du récit possible et cohérence, soit par des choix entrainant une réflexivité de leur texte au point de créer une tradition.

En plus de systématiquement déplacer le temps et lieu de l’action, chacun des films opère des changements dans la constitution de ses personnages : et ce pas uniquement dans leur noms[[22]](#footnote-22), leur sexe[[23]](#footnote-23) mais également dans leur statut social[[24]](#footnote-24). Si, comme le souligne Grant, certains de ses changements sont peut-être dus à une volonté d’éviter certaines confusions entre le nom d’un personnage et de réalisateur[[25]](#footnote-25), il est toutefois significatif qu’aucun des films ne choisisse de se reposer sur des personnages connus –et reconnaissables– des versions précédentes[[26]](#footnote-26). Ce choix, qui d’un premier abord éloigne les films les uns des autres, à également pour conséquence de créer une certaine cohérence à la série : le destin du héros scellé[[27]](#footnote-27), ou au moins incertain, de chacun des films n’est pas contredit par les suivants. Pour les films de 1978 et 2007, il est même validé : le film de Kaufman montre une scène dans laquelle un homme paniqué au milieu du trafic se jette contre la voiture de Matthew, or ce personnage s’avère être incarné par Kevin McCarthy… l’acteur jouant Miles de la version de Siegel. Ce clin d’œil à l’original[[28]](#footnote-28) renvoie pourtant le spectateur attentif et informé[[29]](#footnote-29) à la scène finale initialement prévue par Siegel d’un Miles paniqué au milieu du trafic. Le film de 2007 se joue d’un procédé similaire quand le rôle d’une patiente récurrente de Carol, consultant à cause d’un sentiment que son mari n’est plus la même personne, est donné à Veronica Cartwright, seule survivante possible connue du film de 1978[[30]](#footnote-30). Ces déplacements et les deux *cameos*, anodins à la surface et presque devenus une tradition de la série de par leur usage systématique, ont pourtant bien comme effet de suggérer une continuité du monde diégétique des films de 1956 à 2007 en rendant celle-ci possible et surtout cohérente. Cette continuité va parfois jusqu’à trouver sa place dans le para-textuel : les films de 1978 et 1993 ayant été produits par la même personne[[31]](#footnote-31).

Conclusion de chapitre

1. *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs de sépultures*, Don Siegel, 1956). [↑](#footnote-ref-1)
2. *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs*, Philip Kaufman, 1978). [↑](#footnote-ref-2)
3. *Body Snatchers* (*Body Snatchers, l'invasion continue*, Abel Ferrara, 1993). [↑](#footnote-ref-3)
4. *The Invasion* (*Invasion*, Oliver Hirschbiegel, 2007). [↑](#footnote-ref-4)
5. Thomas Leitch, « Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake » *in* Jennifer Forrest et Leonard R. Koos (éds.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 2002, p. 39. [↑](#footnote-ref-5)
6. Et pour lequel ils payent des droits d’adaptation. [↑](#footnote-ref-6)
7. Ce qui est le cas pour les spectateurs n’ayant pas vus un (ou plusieurs) des films précédents. [↑](#footnote-ref-7)
8. Dans ce cas, d’effets spéciaux *pratiques* pro-filmiques. [↑](#footnote-ref-8)
9. Contrairement à celui de 1978 et de son petit récit d’invasion, qui va impacter directement le film, il ne sera jamais question d’espace dans le film de Ferrara. [↑](#footnote-ref-9)
10. Le générique *animé* étant en réalité placé à la fin du film. [↑](#footnote-ref-10)
11. La *space shuttle* de l’agence spéciale américaine (NASA). [↑](#footnote-ref-11)
12. Ou, plus précisément dans le cas du film de 2007, le titre. [↑](#footnote-ref-12)
13. Par une illustration détaillée de son processus (1978) ou de ses origines précises (2007). [↑](#footnote-ref-13)
14. Qui, dans la version finale du film, est en réalité une voix *in* qui opère un glissement dans le *over* au début de l’analepse. [↑](#footnote-ref-14)
15. « They get you when you sleep. But you can only stay awake for so long. »  [↑](#footnote-ref-15)
16. Le FBI dans le film de Siegel, l’armée dans celui de Ferrara. Une armée qui est le vecteur même de la contamination, et en laquelle on ne doit pas forcément faire confiance. [↑](#footnote-ref-16)
17. Mais variable, comme il en a été question dans le chapitre précédant. Bien que chaque film s’affirme comme étant « Basé sur *The Body Snatchers* », première version du roman situant l’action en 1955 en Californie. [↑](#footnote-ref-17)
18. Thomas Leitch, *op. cit.*, pp. 37-62. [↑](#footnote-ref-18)
19. Kathleen Loock, « The Return of the Pod People: Remaking Cultural Anxieties in *Invasion of the Body Snatchers* », in Constantine Vervis et Kathleen Loock (éd.), *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/Remodel*, Londres, Palgrave MacMillan, 2012, pp. 122-144. [↑](#footnote-ref-19)
20. « the boundaries between the remake and the sequel seem to blur. ». Kathleen Loock, « The Return of the Pod People: Remaking Cultural Anxieties in *Invasion of the Body Snatchers* », *op. cit.*, p. 138. [↑](#footnote-ref-20)
21. « In contradistinction to the remake, the sequel does not prioritize the repetition of an original, but rather advances an exploration of alternatives, differences, and reenactments that are discretely charged with the various ways in which we may reread, remember, or return to a source. ». Carolyn Jess-Cooke et Constantine Vervis, *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*, Albany, State University of New York Press, 2010, p. 5. [↑](#footnote-ref-21)
22. Le héros se prénommant par exemple Miles, Matthew, Marti puis finalement Carol [↑](#footnote-ref-22)
23. Les films de 1956 et 1978 mettent en scène un héros alors que ceux de 1993 et 2007 une héroïne. [↑](#footnote-ref-23)
24. Le docteur généraliste Miles laisse place à un inspecteur des services de propreté et d’hygiène de la ville, à une adolescente et finalement à une psychiatre. [↑](#footnote-ref-24)
25. En référence au personnage de Manny/Danny Kaufman, qui partage le même patronyme que le réalisateur du film de 1978. Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 95. [↑](#footnote-ref-25)
26. Mécanisme qui est plutôt la norme dans remakes et suites. [↑](#footnote-ref-26)
27. Dans le cas de Matthew, qui dans le retournement final du film de 1978 se révèle être devenu une *pod person*. [↑](#footnote-ref-27)
28. Joué une deuxième fois plus tard dans le film lorsqu’un chauffeur de taxi est incarné par Don Siegel lui-même. [↑](#footnote-ref-28)
29. Sur les conditions de post-production du film ayant conduit à l’ajour du récit-cadre. [↑](#footnote-ref-29)
30. C’est dans sa direction que Matthew pointe son doigt accusateur à la fin du film. [↑](#footnote-ref-30)
31. Similitude qui peut aussi s’expliquer d’un point de vue économique, puisqu’il n’est pas impossible que Robert H. Solo aie bénéficié de l’exclusivité sur les droits d’adaptation du roman de Finney sur une période de 15-20 ans. [↑](#footnote-ref-31)