# Le paratexte : des discours à la canonisation

En déca de son texte filmique autonome, toute œuvre cinématographique évolue dans un contexte précis. Si le contexte de production et de réception critique a déjà été abordé dans le premier chapitre de ce travail, ce dernier chapitre propose de revenir sur certains aspects de son paratexte. En effet, la formation d’un canon cinématographique n’est pas du ressort du texte filmique lui-même, mais des discours autour de ce dernier. Bien que le statut canonique de *Invasion of the Body Snatchers* (1956) soit relevé aussi bien par la critique de presse (« véritable classique SF »[[1]](#footnote-1), « son statut de film de science-fiction culte »[[2]](#footnote-2)), les ouvrages spécialisés (« un des films de science-fiction définitifs des années 1950 »[[3]](#footnote-3)) et les ouvrages académiques (« *Invasion of the Body Snatchers* est devenu pas moins qu’une pierre de touche culturelle »[[4]](#footnote-4)), aucun commentateur ne propose d’analyser les mécanismes menant au statut canonique du film[[5]](#footnote-5). Ce chapitre propose donc d’explorer les mécanismes ayant menés *Invasion of the Body Snatchers* au statut de classique. Pour ce faire, il considère trois vecteurs de cette réévaluation de son statut : la place qu’occupe la question de l’auteur, ses modalités de diffusion et de rediffusion et finalement la place qu’il occupe dans le discours (para-)académique. En dressant un bilan de l’évolution vers son statut d’œuvre classique par ces trois vecteurs, ce chapitre fait état du poids de trois institutions (artistique, commerciale et académique) dans la formation d’un canon cinématographique. Par quels mécanismes les discours autour du film et ses remakes favorise-t-ils son l’entrée dans le canon, et comment ce processus prend-il forme ?

## Auteurisme et originalité

Le premier type de discours auquel ce chapitre va s’intéresser est auterial. Celui-ci se manifeste aussi bien dans les discours des réalisateurs sur leur film, mais également dans la critique et dans les monographies qui leur sont dédiés. Dans le cas de *Invasion of the Body Snatchers*, les discours à disposition sont des entretiens des quatre réalisateurs ainsi que trois monographies[[6]](#footnote-6) dédiées à ces derniers (Siegel[[7]](#footnote-7), Kaufman[[8]](#footnote-8) et Ferrara[[9]](#footnote-9)). Ces discours, parfois éloignés de la date de production de film de plusieurs décennies, ont un eux-mêmes un statut variable : pourtant tous nous informent sur la place de *Invasion of the Body Snatchers* dans l’œuvre de ces auteurs.

De par le statut du film au moment de sa sortie en 1956, mais aussi le fonctionnement de l’industrie cinématographique américaine durant les années 1950, il est difficile de trouver un discours de Siegel sur son film ; la seule trace écrite concrète résidant dans les lettres et mémos archivés par Walter Wagner et déjà discutés dans le second chapitre de son travail. Subsistent pourtant une série d’entretiens accordées à Stuart M. Kaminsky pour sa monographie[[10]](#footnote-10) et reproduites dans la monographie de Alan Lovell ainsi que dans l’ouvrage de LaValley[[11]](#footnote-11). Dans ces deux entrevues effectuées au milieu des années 1970 (mais avant la sortie du film de Kaufman), Siegel se voit accorder le bénéfice d’un recul de deux décennies par rapport à la sortie initiale de son film. Dans l’une d’entre elles, il définit *Invasion of the Body Snatchers* comme « probablement mon meilleur film »[[12]](#footnote-12), il justifie ce propos en expliquant que « je me cache habituellement derrière une façade de mauvais scénarios racontant une histoire dans importance, mais je sentais cette histoire-là était très importante »[[13]](#footnote-13). Bien que le réalisateur se contredise partiellement quelques pages plus loin en affirmant que *The Beguilded*[[14]](#footnote-14)est le meilleur film qu’il n’ait jamais réalisé[[15]](#footnote-15), ce commentaire montre tout de même l’importance que Siegel accorde à *Invasion of the Body Snatchers* parmi les 35 long-métrages qu’il a réalisé. D’autant plus intéressant est la justification qu’il donne en parlant de l’importance de l’histoire : il explique qu’il considère que le monde est réellement peuple de *pods* sans émotion et que l’avertissement donné par le film est réel[[16]](#footnote-16), une manière non seulement de justifier son importance dans sa carrière par son côté personnel mais également de contribuer au mythe du film comme création artistique visant à transmettre les idées de son auteur. Il attribue par ces propos une mission à son film: non simplement de distraire mais d’avertir le public sur les dangers d’une vie sans émotions[[17]](#footnote-17). Cette volonté de faire de son film un film à message personnel passe aussi par un déni de l’œuvre à partir de laquelle il a été adapté : non seulement Siegel ne fait référence au feuilleton de Finney (ou à Finney tout court) à aucun moment dans ces deux entrevues[[18]](#footnote-18), il va jusqu’à affirmer que l’idée d’avoir un psychiatre comme *porte-parole* des *pods* était « un choix conscient »[[19]](#footnote-19) alors que la scène en question (dialogue compris) sont quasiment adaptés mot pour mot du feuilleton de Finney. Son discours montre ici la volonté de s’approprier le film (et de son histoire) comme une création personnelle. Dans cette optique d’appropriation, Siegel évoque son insomnie chronique en rapport avec le danger du sommeil thématisé par le récit ; il insiste sur ce fait en précisant que le choix du titre du film, imposé par Allied, serait « l’idée d’un pod stupide »[[20]](#footnote-20) en affirmant que son choix de titre aurait été le très shakespearien « Sleep No More »[[21]](#footnote-21). Cette affirmation a pour effet de lier son film à ce qui est probablement le plus canonique des corpus de l’histoire de la littérature[[22]](#footnote-22). Le discours de Siegel sur son film montre donc l’importance de ce dernier sans son parcours de réalisateur[[23]](#footnote-23), et sa volonté d’en faire une création personnelle et, en quelque sorte, un film militant[[24]](#footnote-24). Ce discours ayant lieu presque 20 années après la sortie du film, le contexte socio-politique dans lequel il s’inscrit est différent de celui de la production du film : le maccarthysme et la *blacklist* appartiennent en 1974 au passé, alors que la Guerre Froide – malgré une escalade du conflit dans les années 1960[[25]](#footnote-25) – amorce la Détente avec la visite de Richard Nixon en Chine et les accords SALT (Strategic Arms Limitation Treaty) de 1972[[26]](#footnote-26). Les lectures du film de Siegel comme critique du maccarthysme et de la guerre froide le cantonnent donc comme une allégorie d’un contexte bien précis, alors que la lecture proposée par Siegel d’une paranoïa provoquée par l’insomnie accorde une certaine atemporalité à son message ; une façon de défendre le film comme une œuvre encore d’actualité[[27]](#footnote-27).

La question de l’originalité et de la position centrale de l’auteur est encore plus évidente chez Kaufman. Réalisateur évoluant dans le « New Hollywood » et profitant du changement de statut du réalisateur dans la production cinématographique américaine[[28]](#footnote-28), Kaufman revendique clairement son statut d’auteur dans les entrevues consacrées à *Invasion of the Body Snatchers*. Dans une longue entrevue donnée quelques mois après la sortie du film à *Film Comment[[29]](#footnote-29)*, il affirme tour à tour « avoir été impliqué dans le film bien avant que son scénario existe »[[30]](#footnote-30), d’avoir tourné le film sans scénario « Rick Richter […] n’ayant pas eu de version finie du scénario jusqu’à un mois après la fin du tournage »[[31]](#footnote-31), d’avoir « passé beaucoup de temps avec Mike Chapman à la Pacific Film Archive »[[32]](#footnote-32) pour déterminer le style du film, et même d’avoir « passé beaucoup de temps à établir une texture sonore »[[33]](#footnote-33). Le réalisateur se place par son discours comme l’auteur du film, ayant supervisé chacune de ses facettes jusque dans ses moindres détails[[34]](#footnote-34). Il se distance aussi de l’adaptation de Siegel, en affirmant qu’il « voulait l’emmener plus loin »[[35]](#footnote-35), que son film « n’est pas vraiment un remake »[[36]](#footnote-36) bien qu’il précise qu’il y’ait « beaucoup de bons remakes »[[37]](#footnote-37) en citant l’exemple de Buñuel. Selon lui, la « conscience de science-fiction du public de 1956 était limitée »[[38]](#footnote-38) et est aujourd’hui beaucoup plus large, ce qui lui permet de traiter de certains sujets autrement. Kaufman cherche donc par son discours à affirmer que bien que son film ne soit pas un remake de celui de Siegel (bien que, précise-t-il, un remake n’est pas forcément un tare), il va plus loin que la version de 1956 en profitant d’une meilleure conscience du public. On décèle clairement ici le discours de l’auteur voulant se distinguer d’une version précédente de son film mélangé à celui du vendeur cherchant à flatter son public cible autrement plus malin que la génération précédente tout en l’inscrivant dans une lignée de genre (la science-fiction) établie. La remarque concernant Buñuel est d’autant plus intéressante, puisque malgré son affirmation que son film n’est pas vraiment un remake, il cherche toutefois à légitimer cette pratique par un argument d’autorité en la liant à la pratique légitimée artistiquement du réalisateur surréaliste ; la légitimité prônée par Kaufman ne passe plus, comme chez Siegel, par Shakespeare et la dramaturgie mais directement par une pratique cinématographique. Ce genre de discours se retrouve aussi dans la monographie dédiée à Kaufman, ou l’auteure affirme que *Invasion of the Body Snatchers* [1978] est « Moins un remake du classique de Siegel de 1956 qu’une nouvelle approche du roman original de Jack Finney »[[39]](#footnote-39) sans pour autant se fendre d’une quelconque justification de ces propos[[40]](#footnote-40). On retrouve dans ce discours sur Kaufman cette volonté de se réclamer d’une autre lignée que le film de Siegel en prônant que le film est plus une adaptation, et créerait ainsi une nouvelle lignée parallèle à celle de la première adaptation de 1956. Le discours *de* et *autour de* Kaufman cherche donc à marquer la singularité et l’originalité de son film, condition *sine qua non* à son statut d’auteur.

Ferrara est bien moins timide lorsqu’il s’agit d’évoquer les versions antérieures de *Invasion of the Body Snatchers* dans ses entrevues accordées à la presse francophone à l’occasion de la diffusion de *Body Snatchers* en compétition officielle du 46ème Festival de Cannes. Il affirme que « je n’ai pas essayé de faire un meilleur film que celui de Don Siegel, qui était formidable. […] j’avais envie de réaliser ma propre version, c’est tout. »[[41]](#footnote-41), et va jusqu’à se moquer d’une question présentant son film comme une « œuvre » dans une autre entrevue (« Mon œuvre ? *Waou*! Là, vous m’asseyez sur un trône ! »[[42]](#footnote-42). Si ce discours est certainement le résultat d’une image travaillée et recherchée par le réalisateur[[43]](#footnote-43) (une des entrevues le qualifiant « d’allumé »), il précise son positionnement face aux adaptations précédentes : il n’est question ici de faire mieux que les autres films, mais de réaliser sa propre version. Un discours également auteriste, sans pour autant ignorer ses sources ou affirmer les surpasser. Ce discours semble également informer le traitement du film dans la monographie qui lui est dédié[[44]](#footnote-44), décrivant le film comme l’adaptation du « roman de Jack Finney de 1955 *The Body Snatchers*, qui a jusqu’à présent inspiré trois films (un quatrième serait apparemment en route) »[[45]](#footnote-45) et reprenant une citation de Ferrara à propos du roman. Dans le cas des discours *de* et *autour de* Ferrara, l’aspect personnel de l’adaptation n’est pas nié mais ne se fait pas au dépend des versions précédentes (écrites ou filmées) ; bien que le discours du réalisateur semble quelque peu forcé et servi à la chaine.

Les sources disponibles concernant *The Invasion* sont bien moindres, pourtant il n’est pas exclu d’imaginer que les conditions dans lesquelles le film est sorti[[46]](#footnote-46) soient à l’origine de ce manque de discours. La seule intervention du réalisateur à propos de ce film que ce travail a pu analyser est un *panel* de discussion (très probablement une conférence de presse, en présence de l’équipe[[47]](#footnote-47) du film, producteur compris) disponible par bribes sur internet. Dans cette très courte intervention (un peu plus d’une minute), Hirschbiegel n’évoque pas les versions antérieures ou la source littéraire de son film. Il fait état du thème de son film (le Urangst freudien) et de l’utilisation de la peur comme arme politique[[48]](#footnote-48). En revanche, c’est le scénariste Dave Kajganich qui affirme ne pas avoir re-regardé les films mais lu le roman et que dans cet « age de la peur » le film de genre est un excellent « véhicule » pour transmettre son message à un large publique. Encore une fois, ce discours très clairement *publicitaire* face au film à venir est à considérer avec un certain recul ; mais on retrouve toutefois une volonté de se détacher des versions précédentes en insistant sur la source littéraire, sous-entendant encore une fois que cette dernière accorderait des interprétations plus variées et que l’adaptation laisserait au cinéaste auteur plus de liberté dans sa création. Il est également intéressant que le scénariste semble vouloir accorder au film la même fonction de message que Siegel en s’inquiétant même de la portée plus grande que lui donne son genre. L’absence de mention des versions antérieures ou du roman de Finney par Hirschbiegel est toutefois à mettre en perspective : le temps de parole lui étant accordé dans la vidéo étant très court[[49]](#footnote-49), et le sujet étant déjà abordé par le scénariste, il se peut que son discours à ce sujet ait été coupé au montage afin d’éviter une répétition.

Les discours *des* et *autour des* réalisateurs des quatre films montrent des positions différentes mais une certaine tendance : si Siegel n’évoque pas la source littéraire (et va même jusqu’à s’approprier des éléments issus du feuilleton comme étant ses idées), Kaufman et Ferrara[[50]](#footnote-50) s’y affilent ouvertement pour affirmer leur statut d’auteur. Dans les discours de Kaufman et Ferrara, on constate un discours différent quant aux adaptations précédentes : Kaufman s’en détache en affirmant vouloir faire mieux[[51]](#footnote-51) alors que Ferrara reconnaît les versions précédentes sans inviter –s’y refusant même– toute comparaison. Dans les discours autour des deux premiers remakes, on retrouve donc cette tension entre la filiation (on reconnaît l’existence d’une version précédente et de son statut de classique) à un classique et l’originalité (la volonté de raconter l’histoire à sa manière). Le processus de canonisation ne se révèle donc pas directement *dans* le discours des réalisateurs autour des remakes ; mais par la référence aux films antérieurs, les réalisateurs invitent (indirectement) les lecteurs à (re-)découvrir les films précédents afin de se forger leur propre opinion. Le processus de canonisation prend ici forme par une filiation des films de la série dans les discours des réalisateurs.

## (Re-)Diffusions : rendre la série accessible

Si un film diffusé uniquement sur une période de quelques semaines au cinéma ne dispose que d’un contact limité avec le public, limitant sérieusement ses chances de se forger une place durable dans l’imaginaire collectif, la télévision permet au film d’avoir une nouvelle vie. La démocratisation de la télévision comme nouveau dispositif de diffusion audio-visuel à partir des années 1950 et jusqu’au milieu des années 1960[[52]](#footnote-52) et l’adoption massive du magnétoscope durant les années 1980[[53]](#footnote-53) vont permettre à certaines œuvres cinématographiques de connaître une seconde existence et de toucher un public nouveau. Dans de cas de *Invasion of the Body Snatchers*, Grant parle d’une « augmentation stable du public depuis sa première syndication par la télévision américaine en 1959. »[[54]](#footnote-54). Si il n’a malheureusement pas été possible d’obtenir plus de chiffres concrets sur l’étendue de la diffusion du premier film à la télévision (ou quelconques chiffres d’audience), McGee[[55]](#footnote-55) se souvient que « CBS continuait de montrer le film deux ou trois fois par année »[[56]](#footnote-56). La syndication signifie également les droits du film aient été venus à plusieurs réseau de distribution (à cette époque les Etats-Unis en comptaient 3 réseau majeures nommés les « Big Three » ABC, CBS, NBC ainsi qu’une poignée de plus petits réseaux tentant d’entrer en compétition mais n’ayant pas survécu les années 1960). Dans son interview avec Siegel, Kaminsky évoque la diffusion télévisée du film dans une de ses questions[[57]](#footnote-57) en affirmant que « selon NTA[[58]](#footnote-58), qui le distribue, c’est un des films les plus demandés à la télévision »[[59]](#footnote-59). Bien qu’il ne soit pas précisé d’où ces demandes émanent, on peut postuler que NTA étant le gestionnaire des droits, et que ces demandes proviennent des diffuseurs et pas directement du public. La question de la diffusion de *Invasion of the Body Snatchers* (1956) n’étant abordée nulle part ailleurs dans les écrits concernant le film, il faut se fier aux propos de McGee que « sans la télévision, il est fort probable que *The Body Snatchers*[sic] ait été oublié »[[60]](#footnote-60). En effet, le manque d’enthousiasme de la critique et sa diffusion par un studio pas très soutenant envers son film n’étaient pas des bonnes conditions de bases pour assurer la pérennité du film. L’histoire de l’édition du film de Siegel sur des supports vidéo est plutôt lacunaire : The Criterion Collection[[61]](#footnote-61) édite une version sur LaserDisc[[62]](#footnote-62) en 1986[[63]](#footnote-63) (rééditée en 1989[[64]](#footnote-64)), Republic Pictures Corporation[[65]](#footnote-65) sort une version colorisée sur cassette VHS en 1988[[66]](#footnote-66) (également rééditée en 1995[[67]](#footnote-67)) puis en DVD – cette fois ci en noir et blanc – en 1998. C’est finalement Olive Films[[68]](#footnote-68) qui rachète les droits et édite une version restaurée sur Blu-Ray en 2012[[69]](#footnote-69). Ces éditions successives du film illustrent bien le statut du film de Siegel oscillant entre classique (éditions limitées par des labels spécialisés comme Criterion ou Olive Films) et culture populaire (éditions colorisées s’adressant à un public plus large). La présence du film sur presque chaque format majeur de diffusion[[70]](#footnote-70) (et sur un format adopté aux Etats-Unis exclusivement par les vidéophiles), montre toutefois une demande constante du public. En parallèle à ces sorties sur format vidéo, le film a également connu ressorties en salles, IMDB listant par exemple deux sorties en France en 2009 et 2015[[71]](#footnote-71) ; ressorties qui illustrent encore une fois un intérêt maintenu pour le public envers le film.

Les films de Kaufman, Ferrara et Hirschbiegel ont connu une vie moins tumultueuse après leurs sorties respectives en salles. Les trois films ayant connu une sortie sur tous les formats vidéo majeurs depuis leur sortie[[72]](#footnote-72), ce qui n’est pas hors-norme pour un film de studio hollywoodien. Exception à citer, une réédition « Collector »[[73]](#footnote-73) du film de 1978 par Shout Factory! en 2016, ce qui montre le statut particulier dont jouit également le film de Kaufman dans un certain canon cinématographique. Selon les informations présentées par plusieurs sources, les films n’auraient pas connu de ressortie après leur diffusion originale[[74]](#footnote-74).

L’existence des films en dehors de leur sortie en salles, particulièrement pour *Invasion of the Body Snatchers* (1956) révèle un intérêt maintenu pour le public envers ce film : ses diffusions répétées à la télévision et sa disponibilité sur des formats vidéo ont très certainement contribué à son inscription dans l’imaginaire collectif américain. Si il n’est pas possible d’établir un lien de causalité entre l’existence après sa sortie du film de Siegel et son statut de classique, il est par contre possible de postuler que l’accès permanant du public à ce film par différents canaux de production à très certainement contribué à sa canonisation : en plus de 60 années de diffusion, le film a eu la possibilité de marquer plusieurs générations de spectateurs… parmi lesquels se trouvaient certainement des critiques et historiens du cinéma.

## *Invasion of the Body Snatchers* dans le discours académique

Le bilan historiographique dans le premier chapitre de ce travail a montré la place accordée dans les discours académiques concernant les interprétations possibles du film : la plupart de ces discours cherchant à lire les textes filmiques à travers leurs contextes historiques. Si certains critiques s’intéressent au corpus de films que représente le film de Siegel et ses 3 remakes successifs, ils cherchent également à saisir dans les répétions et variations une critique politique, sociale ou culturelle émise par les films et comment ces dernières s’articulent d’une version à l’autre. LaValley est le seul à aborder directement la question du « pertinence continue »[[75]](#footnote-75) du film, attribuant cette dernière à l’appel du film aux « peurs humaines basiques »[[76]](#footnote-76). L’auteur justifie donc l’attrait du film par son universalité : les peurs qu’il incarne n’étant pas simplement limitées à un lieu ou temps particulier. Cette explication se contente d’offrir un *pourquoi* plutôt qu’un *comment*. Cette partie vise à montrer par quels processus le film apparaît et perdure[[77]](#footnote-77) dans le discours (para-)académique, avec pour prémisse que ce discours est également un des vecteurs principaux responsables de l’entrée du film de Siegel[[78]](#footnote-78) dans un certain canon cinématographique.

La première apparition du film de Siegel dans un discours académique se fait en 1965 dans l’article de Susan Sontag[[79]](#footnote-79). L’article de Sontag ne place pas *Invasion of the Body Snatchers* au centre de son argument : il est cité brièvement comme exemple, et l’auteure ne lui accorde pas plus d’importance que les autres films évoqués dans l’article. Le choix de l’auteure d’évoquer le film de Siegel parmi la vingtaine des films de science-fiction produits entre les années 1950 et la première moitié des années 1960 étudiés dans l’article révèle toutefois sa plus-value épistémologique[[80]](#footnote-80) qu’elle y attache par rapport aux centaines de films sortis durant cette période.

La série d’articles académiques liés au film de Siegel débute en 1972 avec l’article de Charles T. Gregory[[81]](#footnote-81) dans le premier numéro du *Journal of Popular Film[[82]](#footnote-82)*. Dans son article, Gregory ne traite pas uniquement du film de 1956 mais plutôt de la place de l’anti-héros dans les films de Don Siegel. Pourtant, le titre de son article et la place prépondérante de *Invasion of the Body Snatchers* dans son argumentation signale l’importance du film dans la filmographie du réalisateur. Si le moment de la publication de correspond avec aucune *actualité* relative à la série des *Invasion*, l’auteur accorde une certaine importance au film *Coogan's Bluff[[83]](#footnote-83)* sorti quatre années auparavant ce qui explique au moins partiellement la date de publication de cet article. La prochaine publication académique, cette fois-ci entièrement dédiée au film de 1956, paraît en 1978 dans le *Litterature/Film Quarterly[[84]](#footnote-84)*. Bien que sa publication anticipe de quelques mois seulement la sortie du film de Kaufman, celui-ci n’est jamais évoqué dans l’article. Par contre, il est intéressant de noter que parmi les 7 références bibliographiques de l’article, on retrouve les articles de Sontag et Gregory ainsi que la monographie de Stuart M. Kaminsky parue 4 années auparavant. Bien que cette affiliation soit logique d’un point de vue académique[[85]](#footnote-85), elle montre tout de même l’incorporation de deux sources aux approches hétérogènes que l’auteur utilise afin de s’en extraire[[86]](#footnote-86). La sortie du film de Kaufman entraine également une série de publications relatives aux films de Siegel ou Kaufman[[87]](#footnote-87) et au roman de Finney[[88]](#footnote-88), série qui va se poursuivre des années 1980 jusqu’aujourd’hui. Ces publications se font dans un éventail large de médias, du magazine spécialisé para-filmique à la revue *peer-reviewed* sur les littératures de l’imaginaire. Une lecture des notes et bibliographie montre la pérennité de certains articles concernant le film et l’affiliation de certaines approches entre-elles, bien qu’il ne soit évidemment pas possible de livrer une réponse définitive sans un travail philologique plus poussé.

D’autres séries parallèles d’utilisation de *Invasion of the Body Snatchers* dans le discours (para-)académique se retrouvent dans les ouvrages « spécialisés ». Dans ceux consacrés au remake, tous issus de presses universitaires, et ce probablement dû à son statut particulier de film refait 3 fois dans la dernière moitié du XXème siècle, *Invasion of the Body Snatchers* est évoqué dans trois des quatre[[89]](#footnote-89) ouvrages consacrés au remake composant cette bibliographie ; deux d’entre eux lui accordant une place prépondérante (sous la forme de l’introduction ou d’un chapitre entier). Les ouvrages et dictionnaires historiques du film de science-fiction, relevant parfois plus du para-académique que du discours académique, évoquent systématiquement une place au film de Siegel et parfois au film de Kaufman dans l’histoire du genre ; évoquant sa singularité comme objet hybride science-fiction/horreur et son sous-texte politique lié au maccarthysme. Dans les ouvrages dédiés spécifiquement à l’horreur, le film de Siegel est souvent cité au détour d’un passage sans pour autant que l’auteur y attache une attention particulière. Finalement, il convient d’évoquer les trois ouvrages dédiés spécifiquement au film, aux origines et factures très différentes. Le premier en date est celui de LaValley, édité dans la collection universitaire *Rutgers Films in Print* dont les voisins de série sont des films au prestige incomparable à celui de Siegel[[90]](#footnote-90). Ce choix d’inclure un film de genre dans une collection présentant habituellement des œuvres de réalisateurs unanimement reconnus comme *auteurs* dans les cercles académiques et cinéphiliques, montre encore une fois la place particulière qu’occupe *Invasion of the Body Snatchers* dans le champ théorique mais aussi dans l’imaginaire collectif. Le deuxième ouvrage dédié au film, publié cette fois-ci dans le contexte clairement para-académique de la collection *Films Classics* éditée par le British Film Institute, offre toutefois une accroche très documentée et contextualisée du film[[91]](#footnote-91). Si la collection *Film Classics* semble d’un premier abord plus inclusif dans le choix des films abordés[[92]](#footnote-92), le choix d’y inclure le film de Siegel – malgré l’existence d’un autre ouvrage encore accessible sur le même objet – révélé encore une fois un intérêt de public pour ce film mais également le fait que éditeurs et auteurs pensent qu’il soit encore possible d’offrir une nouvelle perspective, et ce malgré le volume d’écrits qui y sont consacrés.

La pérennité du film de Siegel et ses remakes dans le discours académique, qu’il s’agisse d’articles ou d’ouvrages spécialisés, n’est pas imputable à un seul élément déclencheur. L’article fondateur[[93]](#footnote-93) de Sontag, bien que parfois utilisé comme point de départ par d’autres auteurs, ne peut pas être considéré comme élément déclencheur de l’intérêt de la sphère académique pour *Invasion of the Body Snatchers*. Il est toutefois intéressant de relever que, mis à part deux articles publiés en 1965 et 1972, l’augmentation du rythme de publication coïncide avec la sortie du film de Kaufman, et ce bien que parfois il ne soit pas question du remake dans l’article.

Par l’étude de trois vecteurs discursifs, ce chapitre a montré une certaine interdépendance de ces derniers quand il s’agit du processus de canonisation : les discours des auteurs permettant de justifier et reconduite une certaine *politique des auteurs* prônée dans certains milieux académiques , la diffusion rendant les objets accessibles aux chercheurs mais également au public – ce qui justifie leur place comme phénomène culturel de par leur diffusion répétée –, l’étude d’un film dans le milieu académique suscitant l’intérêt et la réaction de pairs et par conséquent plus de publications. Loin de l’idée de ce travail de proposer que ce mécanisme est universel et applicable à chaque objet, mais dans le cadre de *Invasion of the Body Snatchers* ces trois vecteurs ont certainement permis une légitimation du film aussi bien dans le champ académique que dans celui du grand public dont les chances de se retrouvés confrontés à l’un des films augmente – par des mécanismes sociaux dont l’analyse dépasse la portée de ce travail – avec l’intérêt renouvelé pour le film par des spécialistes[[94]](#footnote-94).

1. « genuine SF classic ». Don Drucker, « Invasion of the Body Snatchers », *The Chicago Reader*, 1997. [↑](#footnote-ref-1)
2. Jean-François Rauger, « Reprise : ‹ L’invasion des profanateurs de sépultures ›, de la série B à portée philosophique », *Le Monde*, 13 janvier 2015. [↑](#footnote-ref-2)
3. « one of the definitive science fiction film of the 1950s ». Keith M. Booker, *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*, Lanham/Toronto/Plymouth, The Scarecrow Press, 2010, p. 155. [↑](#footnote-ref-3)
4. « *Invasion of the Body Snatchers* has become no less than a cultural touchstone ». Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 8. [↑](#footnote-ref-4)
5. Le commentaire le plus représentatif de cette tendance se trouve dans une note de bas de page de l’article de Katrina Mann, qui affirme que « Il est en deçà de la portée de cet article de tracer précisément la piste de l’accès du film à sa popularité ultérieure ». « It is beyond the scope of this article to map out precisely how the film attained subsequent popularity. ». Katrina Mann, « ‹ You're Next! ›: Postwar Hegemony Besieged in Invasion of the Body Snatchers », *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 1, automne 2004, p. 66. [↑](#footnote-ref-5)
6. Oliver Hirshbiegel, réalisateur encore relativement jeune dont la carrière cinématographique a commencée en 2001, ne dispose pas encore de monographie qui lui est dédiée. [↑](#footnote-ref-6)
7. Alan Lovell, *Don Siegel*, London, BFI, 1977 [1975]. [↑](#footnote-ref-7)
8. Annette Insdorf, *Philip Kaufman*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2012. [↑](#footnote-ref-8)
9. Nicole Brenez, *Abel Ferrara*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2007. [↑](#footnote-ref-9)
10. Qu’il n’a malheresuement pas été possible de consulter pour ce travail. [↑](#footnote-ref-10)
11. Stuart M. Kaminsky, « Don Siegel on the Pod Society » *in* LaValley, *op. cit.*, pp. 153-157. [↑](#footnote-ref-11)
12. « probably my best film ». Alan Lovell, *op. cit.*, p. 54. [↑](#footnote-ref-12)
13. « I hide behind a facade of bad scripts, telling stories of no import and I felt that this was a very important story. ». Alan Lovell, *ibid*. [↑](#footnote-ref-13)
14. *The Beguilded* (*Les Proies*, Don Siegel, 1971) [↑](#footnote-ref-14)
15. Alan Lovell, *op. cit.*, p. 59. [↑](#footnote-ref-15)
16. Il convient de préciser ici que Siegel ne parle pas de *pods* d’origine extra-terrestres voulant envahir la terre mais « Les gens sont des pods. Beaucoup de mes associés sont certainement des pods […] Ils existent, respirent, dorment. Être un pod veut dire ne plus avoir aucune passion, aucune colère, d’avoir perdu l’étincelle. » ; « People are pods. Many of my associates are certainly pods […] they exist, breathe, sleep. To be a pod means that you have no passion, no anger, the spark has left you. ».  Stuart M. Kaminsky, *op. cit.*, p. 154. [↑](#footnote-ref-16)
17. Stuart M. Kaminsky, *op. cit.*, p. 159. [↑](#footnote-ref-17)
18. Une absence que constate également Arthur LeGacy en se référant à la même entrevue, trouvant l’omission « surprenante quand on se rends compte à quel point la conception du film de Siegel est tirée directement du roman de Finney ». « I was surprised to find how much of the original conception was taken directly from Jack Finney’s novel. »  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-18)
19. « a conscious choice ». Stuart M. Kaminsky, *ibid*. [↑](#footnote-ref-19)
20. « the idea of a stupid pod ». Stuart M. Kaminsky, *op. cit.*, p. 155. [↑](#footnote-ref-20)
21. Stuart M. Kaminsky, *ibid*. [↑](#footnote-ref-21)
22. Voir Harold Bloom, « Shakespeare, Center of the Canon » in Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of Ages*, New York/San Diego/London, Harcourt Brace & Company, 1994, pp. 45-75. [↑](#footnote-ref-22)
23. Au point-de-vue personnel, puisqu’il n’est jamais question du succès commercial du film dans son discours. [↑](#footnote-ref-23)
24. La question du parallèle avec le maccarthisme est évoquée mais très rapidement balayée par le réalisateur qui affirme que la référence au sénateur était « inévitable » mais qu’il ne cherchait pas à insister dessus. [↑](#footnote-ref-24)
25. Mark C. Carnes et John A. Garraty, *The American Nation: A History of the United States (Fourteenth Edition)*, Boston, Prentice Hall, 2012 [2003], pp. 765-771. [↑](#footnote-ref-25)
26. Mark C. Carnes et John A. Garraty, *op. cit.*, pp. 786-787. [↑](#footnote-ref-26)
27. Il convient également de signaler que la question du « sommeil », dans le contexte de l’espionnage la Guerre Froide, peut être liée à la peur face aux agents dormants opérant au profit de l’ennemi. Le film *Telefon* (*Un espion de trop*, Don Siegel, 1977) met en scène la réactivation s’agents dormants en utilisant un vers d’un célèbre poème de Robert Frost « **Miles** to go before I sleep » ; ce qui tend à montrer que le discours de Siegel sur le thème du sommeil doit au moins contenir une part de sincèrité. [↑](#footnote-ref-27)
28. Voir King Geoff « From Auteurs to Brat » *in* Geoff King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, London, I. B. Tauris, 2002, pp. 85-115. [↑](#footnote-ref-28)
29. Stephen Farber, « Hollywood Maverick », *Film Comment*, Vol. 15, No. 1, janvier/février 1979, pp. 26-31. [↑](#footnote-ref-29)
30. « I was involved before there ever was a script. ».  Stephen Farber, *op. cit.*, p. 28 [↑](#footnote-ref-30)
31. « Rick Richter […] and in fact didn’t have a finished version of the script until a month after we were finished shooting. ». Stephen Farber, *ibid*. [↑](#footnote-ref-31)
32. « Mike Chapman [the cinematographer] and I spent a lot of time at the Pacific Film Archive ». Stephen Farber, *ibid*. [↑](#footnote-ref-32)
33. « I spent a lot of time laying in a fabric of sound ». Stephen Farber, *ibid*. [↑](#footnote-ref-33)
34. Jusqu’au point d’affirmer que le film aurait été écrit au tournage et que W. D. Richter aurait rédigé le scénario en fonction du film tourné par Kaufman. [↑](#footnote-ref-34)
35. « I wanted to take it further. ». Stephen Farber, *op. cit.*, p. 27. [↑](#footnote-ref-35)
36. « *Body Snatchers* is not really a remake. ». Stephen Farber, *ibid*. [↑](#footnote-ref-36)
37. « there are a lot of great remakes. ». Stephen Farber, *ibid*. [↑](#footnote-ref-37)
38. « In 1956, the science-fiction consciousness of the public was limited ». Stephen Farber, *ibid*. [↑](#footnote-ref-38)
39. « It is less a remake of Don Siegel’s 1956 classic than a new take on the original novel by Jack Finney, *The Body Snatchers.* ». Annette Insdorf, *Philip Kaufman*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2012, p. 102. [↑](#footnote-ref-39)
40. Alors qu’elle consacre une phrase à l’historique de publication du récit de Finney. [↑](#footnote-ref-40)
41. Jean-Luc Watchhausen, « Abel Ferrara, un allumé chez les martiens », *Le Figaro*, 15 mai 1993. [↑](#footnote-ref-41)
42. François Jonquet, « Abel Ferrara a soif de mal », *Globe Hebdo*, 19 mai 1993. [↑](#footnote-ref-42)
43. D’autant plus que le contexte de l’entrevue, contrairement aux à celles de Siegel et Kaufman effectuées *à posteriori*, à lieu en pleine tournée promotionnelle d’un film en compétition officielle d’un festival. [↑](#footnote-ref-43)
44. Dont la couverture est d’ailleurs une image tirée du film. [↑](#footnote-ref-44)
45. « Jack Finney’s 1955 novel *The Body Snatchers*, which has so far inspired three films (with a fourth reportedly on the way). ».  Nicole Brenez, *op. cit.*, p. 6. [↑](#footnote-ref-45)
46. La sortie ayant été repoussée de 2 ans à la demande du producteur, qui a confié la réécriture et le retournage d’une partie du film à d’autres scénaristes/réalisateur. [↑](#footnote-ref-46)
47. Acteurs, chef opérateur et scénariste (original) et réalisateur (original). [↑](#footnote-ref-47)
48. Une trace supplémentaire du climat socio-politique post-11 septembre, dont regorge également son film. [↑](#footnote-ref-48)
49. Et le montage relativement maladroit de celle-ci montrant que les interventions ont été coupées dans un souci de garder une vidéo courte. [↑](#footnote-ref-49)
50. Et, dans le cas de *The Invasion*, Kajganich. [↑](#footnote-ref-50)
51. Pas exactement dans ces termes, mais il n’est pas excessif d’inférer que « plus loin » est un euphémisme utilisé par le réalisateur pour « mieux ».  [↑](#footnote-ref-51)
52. Le taux de pénétration de la télévision dans les ménages américains passant de 9% en 1950 à 92.6% en 1965. « Number of TV Households in America », TVHistory, <http://www.tvhistory.tv/Annual_TV_Households_50-78.JPG> (consulté le 10.12.2016). [↑](#footnote-ref-52)
53. Caetlin Benson-Alott, *Killer Tapes and Shattered Screens. Video Spectatorship from VHS to File Sharing*, Berkley/Los Angeles/London, University of California Press, 2013, p. 1. [↑](#footnote-ref-53)
54. « public has grown steadily in the last century since its first syndication by American television in 1959. ». Barry Keith Grant, *op. cit.*, p. 7. [↑](#footnote-ref-54)
55. Dans un ouvrage dédié au film qui, du propre aveu de son auteur, est le résultat de l’obsession d’un fan du film ; mais dont le contenu très riche et documenté révèle une certaine méthodologie. [↑](#footnote-ref-55)
56. « CBS continued to show de film two or three times a year ». Mark Thomas McGee, *Invasion of the Body Snatchers: The Making of a Classic*, Duncan, BearManor, 2012, p. 9. [↑](#footnote-ref-56)
57. La question reposant en réalité sur la possibilité de couper de récit cadre à la diffusion, aucune réaction de Siegel n’est donnée quant à la diffusion du film. [↑](#footnote-ref-57)
58. National Telefilm Associates, une compagnie qui prenait en charge la syndication des films de cinéma à la télévision américaine. « National Telefilm Associates », Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/National_Telefilm_Associates> (consulté le 10.12.2016). [↑](#footnote-ref-58)
59. « According to NTA, which distributes it, it is one of the most requested movies on television ». Stuart M. Kaminsky, *op. cit.*, p. 153.  [↑](#footnote-ref-59)
60. « Had it not been for television it’s quite possible that *The Body Snatchers*[sic] would be a forgotten film. ». Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 14. [↑](#footnote-ref-60)
61. Label new yorkais spécialisé dans la diffusion de « classiques et films contemporains importants » sur supports vidéo destiné aux cinéphiles/vidéophiles. [↑](#footnote-ref-61)
62. Un format de diffusion sur disque concurrent direct à la VHS et à Betamax, mais n’ayant jamais été largement adopté par le public en dehors du japon. [↑](#footnote-ref-62)
63. « CC1108L », LaserDisc Database, <http://www.lddb.com/laserdisc/46654/> (consulté le 10.12.2016). [↑](#footnote-ref-63)
64. « CC1108L », LaserDisc Database, [http://www.lddb.com/laserdisc/988/](http://www.lddb.com/laserdisc/46654/) (consulté le 10.12.2016). [↑](#footnote-ref-64)
65. Nom adopté par NTA au moment de leur rachat du studio Republic Pictures en 1986. Voir « Republic Pictures », Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Republic_Pictures> (consulté le 10.12.2016). [↑](#footnote-ref-65)
66. Voir figure 25. [↑](#footnote-ref-66)
67. « *Invasion of the Body Snatchers*», VHS Collector, <http://vhscollector.com/movie/invasion-body-snatchers-3> (consulté le 10.12.2016). [↑](#footnote-ref-67)
68. Un autre label indépendant visant également cinéphiles/videophiles. [↑](#footnote-ref-68)
69. « Invasion of the Body Snatchers (Blu-Ray) », Olive Films, <http://www.olivefilms.com/films/invasion-of-the-body-snatchers-blu-ray/> (consulté le 10.12.2016). [↑](#footnote-ref-69)
70. Betamax et le HD-DVD manquant à la liste, absence attribuable à l’échec relativement précoce de ces deux formats face à leurs concurrents respectifs. [↑](#footnote-ref-70)
71. « *Invasion of the Body Snatchers*. Release Info », IMDB, <http://www.imdb.com/title/tt0049366/releaseinfo> (consulté le 10.12.2016). Dates correspondant aux critiques contemporaines du film parues dans la presse quotidienne française. [↑](#footnote-ref-71)
72. VHS, DVD et Blu-Ray pour les films de 1978 et 1993, DVD et Blu-Ray uniquement pour celui de 2007 (le remplacement progressif de la VHS par le DVD ayant débuté à la fin des années 1990, les éditions VHS devenant rares jusqu’à complètement stopper en 2007 sur le marché américain). [↑](#footnote-ref-72)
73. À partir d’un nouveau scan haute-qualité de l’interpositif et l’ajout d’entrevues et *featurettes* inédites en marge du film. [↑](#footnote-ref-73)
74. Il convient de rappeler ici que le film de Ferrara est d’abord montré en compétition officielle du festival de Cannes avant sa sortie en salle, ce qui insuffle également un certain prestige au film. [↑](#footnote-ref-74)
75. « continuing power ». Al LaValley, *op. cit.*, p. 16. [↑](#footnote-ref-75)
76. « basic human fears ». Al LaValley, *ibid*. [↑](#footnote-ref-76)
77. Il convient de préciser ici qu’il ne s’agît pas d’une approche téléologique à ces discours, puisque ces derniers interviennent dans des champs divers des études académiques et sont diffusés par des vecteurs très hétérogènes. [↑](#footnote-ref-77)
78. Et, discutablement, de celui de Kaufman. [↑](#footnote-ref-78)
79. Susan Sontag, « The imagination of disaster », in *Against interpretation*, New York, Picador, 1966 [1965], pp. 209-225. [↑](#footnote-ref-79)
80. Comme représentatif d’un type de discours *typique* des films de science-fiction américain de cette période. [↑](#footnote-ref-80)
81. Charles T. Gregory, « The Pod Society Versus the Rugged Individualists », *Journal of Popular Film*, Vol. 1, No. 1, hiver 1972, pp. 2-14. [↑](#footnote-ref-81)
82. Revue académique avec évaluation de pairs, renommé depuis *Journal of Popular Film & Television*. [↑](#footnote-ref-82)
83. C*oogan's Bluff* (*Un shérif à New York*, Don Siegel, 1968) [↑](#footnote-ref-83)
84. Arthur LeGacy, « *The Invasion of the Body Snatchers*: A Metaphor for the Fifties », *Litterature/Film Quarterly*, Vol. 6, No. 3, été 1978, pp. 285-292. [↑](#footnote-ref-84)
85. L’auteur n’ayant, au moment de la rédaction de son article, que très peu de littérature secondaire concernant son objet d’études. [↑](#footnote-ref-85)
86. LeGacy met en perspective le statut d’auteur de Siegel défendu par Gregory et la classification du film comme science-fiction de Sontag. [↑](#footnote-ref-86)
87. Michael Dempsey, « Invaders and Encampments: The Films of Philip Kaufman », *Film Quarterly*, Vol. 32, No. 2, hiver 1978-1979, pp. 17-27; Charles Freund, « Pods over San Francisco », *Film Comment*, Vol. 15, No. 1, janvier/février 1979, pp. 22-25. Il convient de noter que *Film Comment* n’est pas une revue académique mais un magazine à facture para-académique consacré au cinéma. [↑](#footnote-ref-87)
88. Glen M. Johnson, « We’d Fight… We Had To. *The Body Snatchers* as Novel and Film », *Journal of Popular Culture*, Vol. 13, No. 1, été 1979, pp. 5-16. [↑](#footnote-ref-88)
89. Le quatrième ouvrage faisant le choix d’approcher le remake à travers deux séries précises de films. Anat Zanger, *Film Remakes as Ritual and Disguise*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006. [↑](#footnote-ref-89)
90. La collection dédiant par exemple des ouvrages à *Letter from an Unknown Woman* (*Lettre d’une inconnue*, Max Ophüls, 1948), *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) et *Otto e mezzo* (*Huit et demi*, Federico Fellini, 1963). [↑](#footnote-ref-90)
91. Grant, professeur d’université, faisant preuve d’une approche méthodologique et se référant à une partie importante des écrits utilisés dans ce travail ; malgré le lectorat cible de la collection qui se veut plus large. [↑](#footnote-ref-91)
92. La taille de la collection, bien plus importante que celle de Rutgers University Press, étant également un facteur important. [↑](#footnote-ref-92)
93. Non pas pour *Invasion of the Body Snatchers*, mais pour une approche académique de la science-fiction américaine pendant la Guerre Froide ; et d’un manière plus large révélatrice des nouvelles approches et méthodes dans le champ académique arrivant avec les *cultural studies*, dont les objets d’études ne se limitent plus à un certain canon filmique restreint mais prennent en considération des objets auparavant ignorés par les *classical film studies*. [↑](#footnote-ref-93)
94. Qu’il s’agisse de chercheur, d’auteurs d’ouvrages spécialisés, de curateurs de collections ou de programmateurs de cinéma. [↑](#footnote-ref-94)