# Le paratexte, ou comment les discours autour des films contribuent au processus de canonisation

En déca des textes filmiques, 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 à ce statut. 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 filmique. 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 ?

## Auteurs, leurs discours et la question de l’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 entrevues des quatre réalisateurs ainsi que trois monographies[[5]](#footnote-5) dédiées à ces derniers (Siegel[[6]](#footnote-6), Kaufman[[7]](#footnote-7) et Ferrara[[8]](#footnote-8)). Ces discours, parfois éloignées de la date de production de film de plusieurs décennies, ont un eux-mêmes un statut variable: pourtant tous informent sur la place de *Invasion of the Body Snatchers* dans l’œuvre de ces auteurs à un moment donné.

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’entrevues accordées à Stuart M. Kaminsky pour sa monographie[[9]](#footnote-9) et reproduites dans la monographie de Alan Lovell et dans l’ouvrage de LaValley[[10]](#footnote-10). Dans ces deux entrevues effectuées au milieu des années 1970 (mais avant la sortie du film de Kaufman), Siegel dispose d’un certain recul par-rapport à la sortie initiale de son film. Dans l’une d’entre elle, il définit *Invasion of the Body Snatchers* comme « probablement mon meilleur film »[[11]](#footnote-11), 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 »[[12]](#footnote-12). Bien que le réalisateur se contredise partiellement quelques pages plus loin en affirmant que *The Beguilded*[[13]](#footnote-13)est le meilleur film qu’il n’ait jamais réalisé[[14]](#footnote-14), ce commentaire montre tout de même l’importance de *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[[15]](#footnote-15). 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[[16]](#footnote-16). 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, il va jusqu’à affirmer que l’idée d’avoir un psychiatre comme *porte-parole* des *pods* était « un choix conscient »[[17]](#footnote-17) 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 faire du film (et de son histoire) son œuvre personnelle, ce que la présence d’une version ultérieure du récit contredirait au moins partiellement. Toujours dans l’optique de s’approprier le film, 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 »[[18]](#footnote-18) en affirmant que son choix de titre aurait été le très shakespearien « Sleep No More »[[19]](#footnote-19). 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. Le discours de Siegel sur son film montre donc l’importance de ce dernier sans son parcours de réalisateur[[20]](#footnote-20), et sa volonté d’en faire un projet personnel et, en quelque sorte, un film militant[[21]](#footnote-21).

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[[22]](#footnote-22), 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[[23]](#footnote-23)*, il affirme tour à tour « avoir été impliqué dans les film bien avant que son scénario existe »[[24]](#footnote-24), 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 »[[25]](#footnote-25), d’avoir « passé beaucoup de temps avec Mike Chapman à la Pacific Film Archive »[[26]](#footnote-26) pour déterminer le style du film, et même d’avoir « passé beaucoup de temps à établir une texture sonore »[[27]](#footnote-27). Le réalisateur se place par son discours comme l’auteur du film, ayant supervisé chacune de ses facettes jusque dans ses moindres détails ; jusqu’au point ou le film aurait été écrit au tournage et que W. D. Richter aurait rédigé le scénario en fonction du film tourné par Kaufman. Il se distance aussi de l’adaptation de Siegel, en affirmant qu’il « voulait l’emmener plus loin »[[28]](#footnote-28), que son film « n’est pas vraiment un remake »[[29]](#footnote-29) bien qu’il précise qu’il y’ait « beaucoup de bons remakes »[[30]](#footnote-30) en citant l’exemple de Buñuel. Selon lui, la « conscience de science-fiction du public de 1956 était limitée »[[31]](#footnote-31) 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. 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 »[[32]](#footnote-32) sans pour autant se fendre d’une quelconque justification de ces propos[[33]](#footnote-33). 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, 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, est bien moins timide lorsqu’il s’agit d’évoquer les versions antérieures de *Invasion of the Body Snatchers*. 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. »[[34]](#footnote-34), 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 ! »[[35]](#footnote-35). Si ce discours est certainement le résultat d’une image travaillée et recherchée par le réalisateur[[36]](#footnote-36) (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[[37]](#footnote-37), 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) »[[38]](#footnote-38) 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, il n’est pas exclu d’imaginer que les conditions dans lesquelles le film est sorti[[39]](#footnote-39) 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[[40]](#footnote-40) 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[[41]](#footnote-41). 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 puisqu’il atteint plus de personnes. Encore une fois, ce discours très clairement *publicitaire* face à film à venir est à considérer avec un certain recul ; mais on retrouve toutefois cette volonté de se détacher des versions précédentes en insistant sur la source littéraire. 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[[42]](#footnote-42), 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[[43]](#footnote-43) 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[[44]](#footnote-44) 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 de sa manière). Le processus de canonisation ne se révèle donc pas directement *dans* le discours des réalisateurs autour des remakes ; mais par la mention des films antérieurs dans leurs discours, les réalisateurs invitent (indirectement) les lecteurs à (re-)découvrir les films précédents afin de se forger leur propre opinion. La canonisation passe ici par la répétition d’un titre d’œuvre plutôt que par ses motifs.

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

Vecteur essentiel à la pérennité d’un film, son accessibilité définit la manière dont il peut rencontrer son public en dehors du circuit très limité (temporellement, et parfois géographiquement) de sa première sortie en salles. Un film diffusé uniquement sur une période de quelques semaines au cinéma ne dispose que d’un contact limité avec le public, ce qui limite sérieusement ses chances de se forger une place durable dans l’imaginaire collectif. La démocratisation de la télévision comme nouveau dispositif de diffusion audio-visuel à partir des années 1950 et jusqu’au milieu des années 1960[[45]](#footnote-45) et l’adoption massive du magnétoscope durant les années 1980[[46]](#footnote-46) vont permettre à certaines œuvres cinématographiques de connaître une seconde existence et de toucher un public nouveau.

## La naissance de mythes

Texte

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. 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-5)
6. Alan Lovell, *Don Siegel*, London, BFI, 1977 [1975]. [↑](#footnote-ref-6)
7. Annette Insdorf, *Philip Kaufman*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2012. [↑](#footnote-ref-7)
8. Nicole Brenez, *Abel Ferrara*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2007. [↑](#footnote-ref-8)
9. Qu’il n’a malheresuement pas été possible de consulter pour ce travail. [↑](#footnote-ref-9)
10. Stuart M. Kaminsky, « Don Siegel on the Pod Society » *in* LaValley, *op. cit.*, pp. 153-157. [↑](#footnote-ref-10)
11. « probably my best film ». Alan Lovell, *op. cit.*, p. 54. [↑](#footnote-ref-11)
12. « 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-12)
13. *The Beguilded* (*Les Proies*, Don Siegel, 1971) [↑](#footnote-ref-13)
14. Alan Lovell, *op. cit.*, p. 59. [↑](#footnote-ref-14)
15. 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-15)
16. Stuart M. Kaminsky, *op. cit.*, p. 159. [↑](#footnote-ref-16)
17. « a conscious choice ». Stuart M. Kaminsky, *ibid*. [↑](#footnote-ref-17)
18. « the idea of a stupid pod ». Stuart M. Kaminsky, *op. cit.*, p. 155. [↑](#footnote-ref-18)
19. Stuart M. Kaminsky, *ibid*. [↑](#footnote-ref-19)
20. Au point-de-vue personnel, puisqu’il n’est jamais question du succès commercial du film dans son discours. [↑](#footnote-ref-20)
21. 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-21)
22. 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-22)
23. Stephen Farber, « Hollywood Maverick », *Film Comment*, Vol. 15, No. 1, janvier/février 1979, pp. 26-31. [↑](#footnote-ref-23)
24. « I was involved before there ever was a script. ».  Stephen Farber, *op. cit.*, p. 28 [↑](#footnote-ref-24)
25. « 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-25)
26. « Mike Chapman [the cinematographer] and I spent a lot of time at the Pacific Film Archive ». Stephen Farber, *ibid*. [↑](#footnote-ref-26)
27. « I spent a lot of time laying in a fabric of sound ». Stephen Farber, *ibid*. [↑](#footnote-ref-27)
28. « I wanted to take it further. ». Stephen Farber, *op. cit.*, p. 27. [↑](#footnote-ref-28)
29. « *Body Snatchers* is not really a remake. ». Stephen Farber, *ibid*. [↑](#footnote-ref-29)
30. « there are a lot of great remakes. ». Stephen Farber, *ibid*. [↑](#footnote-ref-30)
31. « In 1956, the science-fiction consciousness of the public was limited ». Stephen Farber, *ibid*. [↑](#footnote-ref-31)
32. « 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-32)
33. Alors qu’elle consacre une phrase à l’historique de publication du récit de Finney. [↑](#footnote-ref-33)
34. Jean-Luc Watchhausen, « Abel Ferrara, un allumé chez les martiens », *Le Figaro*, 15 mai 1993. [↑](#footnote-ref-34)
35. François Jonquet, « Abel Ferrara a soif de mal », *Globe Hebdo*, 19 mai 1993. [↑](#footnote-ref-35)
36. 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-36)
37. Dont la couverture est d’ailleurs une image tirée du film. [↑](#footnote-ref-37)
38. « 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-38)
39. 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-39)
40. Acteurs, chef opérateur et scénariste (original) et réalisateur (original). [↑](#footnote-ref-40)
41. Une trace supplémentaire du climat socio-politique post-11 septembre, dont regorge également son film. [↑](#footnote-ref-41)
42. 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-42)
43. Et, dans le cas de *The Invasion*, Kajganich. [↑](#footnote-ref-43)
44. Pas exactement dans ces termes, mais il n’est pas excessif d’inférer que « plus loin » est un euphémisme pour « mieux ».  [↑](#footnote-ref-44)
45. 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-45)
46. 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-46)